تزداد تألقاً

الشارقة عاصمة عالمية للكتاب

اختارت منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة (اليونيسكو) إمارة الشارقة لتمنحها لقب العاصمة العالمية للكتاب ٢٠١٩، ويعتبر أرفع لقب ثقافي على مستوى العالم، وهو في الوقت نفسه يعبر عن الاعتراف بمكانة الشارقة الدولية في مجال الثقافة. كما أن هذا اللقب لم يأتِ مجاملة أو محاباة للشارقة، وإنما هو تتويج لمسيرة ثقافية علمية معرفية، امتدت إلى نصف قرن من العطاء الحضاري الإنساني، وكما قالت الشيخة بدور القاسمي، إنه بمثابة تكريم لرؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، التي جعلت من الشارقة منارة معرفية ثقافية في المنطقة العربية والعالم.

هذه الرؤية الحضارية الإنسانية، التي يتبناها سموه هي جوهر مشروع الشارقة الثقافي، والتي ارتكزت على أساس متين، ينطلق من دعم الفعل الثقافي مادياً ومعنوياً ليعمّ أولاً كل مدن ومناطق الإمارة، على أن ينطلق إماراتياً إلى دول الوطن العربي فالعالم، ليلعب دوره الفاعل في مد جسور التواصل بين ثقافتنا العربية الإسلامية الأصيلة، وبين الثقافات الإنسانية في العالم أجمع، بحيث تشكل مدخلاً للتقارب المبني على الاحترام والتعاون بين الشعوب والدول كافة، من خلال تعزيز دور الثقافة الإنسانية.

> **لاتزال الشارقة سباقة لتأسيس بنية تحتية متطورة تسهم في تكوين كوادر بشرية مقتدرة**

لقد كانت الشارقة ولاتزال منذ بدايات مشروعها الثقافي سباقة لتأسيس بنية تحتية متطورة، تسهم في تكوين كوادر بشرية مقتدرة، تسعى لصياغة عالمها المعرفي فكرياً وثقافياً وفنياً، بدءاً من الكتاب ودوره المؤثر، باعتباره وسيلة أساسية وأولى نحو التواصل المعرفي والثقافي الحضاري، وبين أفراد المجتمع من جهة، وبين المجتمعات الإنسانية بأسرها، مروراً بتبني الملتقيات والبرامج والإصدارات والأنشطة والمسابقات على مدار العام، والتي تشمل كل الأجناس الأدبية من رواية وقصة وشعر، وصولاً إلى المهرجانات المسرحية التي تتصاعد تألقاً من التظاهرات المسرحية في مدارس المرحلة الأولى، نحو مسرح الطفل والشباب وأيام الشارقة المسرحية، ومهرجانات المسرح العربي، التي تنظمها الهيئة العربية للمسرح وتقام في جل المدن والعواصم العربية، إلى جانب معارض الفنون التشكيلية عبر بينالي الشارقة الدولي، ومهرجان الفنون الإسلامية، وفي كل هذه الفعاليات والتظاهرات، تتشابك أقلام وريشات ومؤلفات ولوحات وعروض المبدعين الإماراتيين والعرب مع أقرانهم من كل دول العالم.

هذا المشروع الحضاري الإنساني المتكامل، الذي تتبناه الشارقة كخيار أمثل لدعم الكتاب وتعزيز ثقافة القراءة واحتضان وإرساء المعرفة كمبدأ رئيسي في حوار الثقافات والتقارب بينها إنسانياً، هو ما دعا (اليونيسكو) والاتحاد الدولي لجمعيات ومؤسسات المكتبات والرابطة الدولية للناشرين مجتمعة لمنح الشارقة هذا اللقب الدولي، الذي يليق بمكانتها الثقافية.

إن الشارقة وهي تفتح صفحة جديدة في تاريخ الكتاب عالمياً، احتفلت بهذا اللقب تحت شعار «افتح كتاباً تفتح أذهاناً» وستشمل الاحتفالات الشارقة وكل مدنها ومناطقها، وستستضيف كوكبة من المبدعين العرب والأجانب، من كتّاب وشعراء ومسرحيين وفنانين وإعلاميين وناشرين، ليشاركوا إلى جانب زملائهم الإماراتيين وجميع فئات المجتمع، وعلى مدار العام لترسيخ المحاور الستة التي ستزين هذه الاحتفالات والمتمثلة في (مجتمع واحد.. تعزيز ثقافة القراءة.. إحياء التراث.. تمكين الأطفال والشباب.. التوعية المجتمعية.. وتطوير صناعة النشر).

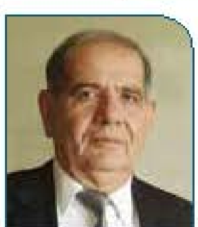
هنيئاً لصاحب السمو بهذا التتويج والذي قدّر مكانة الشارقة الثقافية عالمياً.. وهنيئاً للمجتمع أفراداً ومؤسسات وهيئات فاعلة ومؤثرة في ما تم إنجازه خلال السنوات الأربعين الفائتة، حيث لم يدخر الجميع جهداً في الوصول إلى ترسيخ ما حققته شارقة الثقافة من تألق وتقدير عالمي تستحقه بجدارة.



وقع كتابَيه (سيرة مدينة) و(بيبي فاطمة) في معرضي لندن وباريس

سلطان القاسمي:

ثقافتنا عربية إسلامية أصيلة



حسان العبد

وقع صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ضمن فعاليات معرض لندن للكتاب الدورة (٤٨) كتابَيه (سيرة مدينة) و(بيبي فاطمة)، النسخة الإنجليزية. حضر حفل التوقيع كوكبة من الكتاب والأدباء وعدد من رؤساء تحرير الصحف والناشرين، إضافة إلى نخبة من المثقفين والمهتمين بالشأن الثقافي.

وقد ألقى سموه في حفل التوقيع كلمة أكد فيها أن سرد الأحداث التاريخية الموثقة بأسلوب قصصي جيد وبطريقة سلسة، يسهم في تقبل القارئ للمنتج الثقافي التاريخي بعيداً عن أي نوع من الزيف أو المبالغة.

وتحدث صاحب السمو عن أحد كتابيه قائلاً: (هذه قصة حقيقية موثقة بتوثيق صحيح، ولكن، هناك صراع بين القصة التاريخية والقصة الخيالية، فهل نكتب القصة بضرب من الخيال أم نكتبها بوقائع التاريخ؟

التاريخ في طريقة سرده صعب، خاصة عند الناس الذين لا يتقبلون الثقافة كمنجز إنساني، ولذلك ندفعهم إلى قبول القراءة والتثقف بطريقة تصل إليهم، من دون أن يبذلوا أي جهد، ذلك أن القصة التاريخية إذا كتبت بأسلوب جيد وبطريقة سلسة وروائية، تصل إلى عقل القارئ، وكأنها ضرب من الخيال، ومن دون إضافات ولا زخرفة، وهكذا هي الروايات التي نكتبها). وكشف سموه عن أنه بصدد إصدار كتاب ضخم يتكلم عن نشأة الجغرافيا.

وأكد سموه في كلمته أن العمل الثقافي يتطلب مثابرة وصبراً، لذا فإن إمارة الشارقة تضع كل إمكاناتها في خدمة الثقافة والمثقفين، وأشار إلى أن الشارقة في منجزها الثقافي لا تتطلع إلى تحقيق سبق أو تفرد، انطلاقاً من إيمان الشارقة بأن العمل الجماعي هو الذي يحقق الرسالة السامية للثقافة.

كما تحدث سموه عن حصول الشارقة على لقب عاصمة عالمية للكتاب قائلاً: (إن هذا اللقب ليس تشريفاً، بل تكليف يتطلب منا العمل بشكل أكبر وأوسع، حيث لم يعد العمل محلياً فقط، ولا فردياً، بل عالمي جماعي).

وأضاف في كلمته متحدثاً عن ضرورة إيلاء الأطفال والناشئة الاهتمام والتربية الصحيحة، الخالية من الشوائب حتى نكوّن مجتمعاً مثقفاً مفكراً: (علينا أن نبدأ من الأطفال والناشئة، ونربيهم التربية الصحيحة السليمة المرتبطة بثقافة خالية من الشوائب). ووفق هذه الرؤية انطلقت جائزة اتصالات لكتاب، التي ينظمها المجلس الإماراتي لكتب اليافعين وترعاها شركة اتصالات، وقد تم إطلاق فئة جديدة للجائزة (فئة أفضل كتاب صامت)، إثراء لأدب الطفل، إلى جانب تحفيز الكتاب والناشرين والرسامين للإبداع في مجال نشر كتب الأطفال باللغة العربية، كما دعا في كلمته إلى جعل المطالعة فعلاً سائداً لدى جميع فئات المجتمع وغرس قيم الانتماء للمعرفة.

جاء ذلك خلال زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لفعاليات الدورة (٤٨) لمعرض لندن للكتاب، حيث قام بجولة على مختلف الأجنحة، وتوقف في جناح هيئة الشارقة للكتاب، وجمعية الناشرين الإماراتيين، مؤكداً أن المشهد الثقافي الإماراتي يسير بخطوات ثابتة نحو الاتجاه السليم، وذلك لما توفر له من كوادر بشرية مقتدرة وبنية تحتية متطورة، أسهمت في نهوض الحراك الثقافي وتنوعه، وحققت الاستمرار والتميز.

وأثناء زيارته لمعرض باريس الدولي في دورته الـ(٣٩) وتوقيعه كتاب (بيبي فاطمة – النسخة الفرنسية)، أكد سموه أن أعماله المسرحية التي قدمها للمشهد المسرحي العربي والعالمي، إنما تعبر عن واقع حقيقي وتنقل أحداثاً وشخصيات تاريخية، وتلامس قضايا الوطن العربي والعالم الإسلامي دون تحريف للحقائق أو تزييفها. ودعا إلى أهمية نقل الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، من خلال المحافل الثقافية على مستوى العالم، عبر الكتب والروايات والقصص والموسيقا، وأيضاً من خلال المؤسسات التعليمية التي تعمل على تثقيف الإنسان، مؤكداً أهمية تحويل الثقافة إلى أفق أوسع لتشمل الحياة بأكملها.

وفي متحف أورساي، حيث وقع سموه كتابه (بيبي فاطمة)، أشاد بدور فرنسا الثقافي في مختلف المجالات، كما تبادل الترحيب مع وزير الثقافة الفرنسي السابق رينو دونالايو أبرو، الذي أشار إلى أهمية الدعم المادي والمعنوي الذي يقدمه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لدعم المشروع الثقافي الإماراتي، وذلك بحضور جمهور من الناشرين والكتّاب والأدباء والإعلاميين.


من معرض باريس



سموه يتصفح مجلة «الشارقة الثقافية» في معرض لندن

لا نتطلع في منجز الشارقة الثقافي إلى تحقيق سبق أو انفراد لأن العمل الثقافي جماعي ويتطلب المثابرة

لقب الشارقة عاصمة عالمية للكتاب ليس تشريفاً بل ينقل عملنا الثقافي من محليته إلى العالمية



د. محمد صابر عرب

الاستعارة الثقافية والتنوير

تقبّل الحضارة الغربية بما يتناسب مع ثقافتنا

حينما قدمت الحملة الفرنسية على مصر والشام في نهايات القرن الثامن عشر، لم يكن من بين أهدافها نشر المسيحية الكاثوليكية، كما فعل الفرنسيون خلال حملتهم على الجزائر (١٨٣٠م)، وإنما ضمت الحملة مئات العلماء في شتى مجالات العلوم والمعارف، وفي الوقت نفسه فقد أعلن بونابرت احترامه للإسلام وعادات وتقاليد المصريين، الذين لم يقتنعوا بهذه السياسات وقاوموا الحملة بكل ضراوة، حينما مستهم الروح الوطنية بمعناها السياسي والاجتماعي، بعد أن فر زعماء المماليك والعثمانيين من القاهرة إلى صعيد مصر أو إلى بلاد الشام، وقد تحمل أبناء البلد، كما سماهم (الجبرتي)، عبء المقاومة، بينما بعض المتعلمين مستهم ثقافة التنوير حينما دعاهم بونابرت إلى حوار سلمي، وقد ذهب بعضهم إلى زيارة المجمع العلمي من قبيل: حسن العطار وحسن الجبرتي، وقد بهرتهما المعارف الجديدة التي عبر عنها حسن الجبرتي، عقب زيارته للمجمع العلمي قائلاً: والله لولا أنني أعلم بعض معارفهم لقلت إن هؤلاء يوظفون الجان.

تضاعف إعجاب بعض المصريين بتلك النهضة الفكرية والثقافية التي أنتجت أجيالاً من العلماء والفلاسفة الذين أشاعوا روحاً جديدة من الحرية والعدالة وإعمال القانون، وهي أمور لم يعهدها المصريون من قبل، وبرغم هزيمة الحملة الفرنسية وخروجها من مصر والشام، فقد تركت هزةً عنيفةً لم يتوقف صداها إلى أن وصل محمد علي إلى حكم مصر (١٨٠٥م)، وقد استعان بالخبرة الفرنسية في كل برامج التنمية، إيماناً منه بأهمية فرنسا في دعم مشروعه الحضاري والسياسي.

أعقب ذلك ما أقدم عليه محمد علي من ابتعاث الشباب المصريين إلى أوروبا، لكي يكونوا بمثابة جسور للتواصل الحضاري، ليس مع فرنسا فقط، وإنما مع إنجلترا وإيطاليا وألمانيا، كل ذلك قد أحدث حراكاً فكرياً وثقافياً تجاوز كثيراً برامج التنمية بمعناها التقليدي، وخصوصاً بعد أن عاد هؤلاء الشباب إلى مصر لكي يشاركوا في مشروع تنموي كبير، جعل من مصر واحدة من أهم الدول النامية في العالم وقتئذ.

ولم يشعر المصريون في مجملهم بخطر الفكر الأوروبي على الهوية العربية

> ضمت الحملة الفرنسية على مصر مئات العلماء في شتى مجالات العلوم والمعارف

> بعد أن عاد الشباب الذين ابتعثوا إلى أوروبا أسهموا في مشروع تنموي كبير عاشته مصر

تضاعف إعجاب بعض المصريين بالنهضة الفكرية والثقافية التي أفرزتها الحملة بدعوة نابليون للحوار السلمي

مد محمد علي باشا جسور التواصل الحضاري ليس مع فرنسا وحسب.. بل مع إنجلترا وإيطاليا وألمانيا

المثقفون العرب في مجملهم لم يروا تعارضاً بين الدين والعقل كما لمسوا وشاهدوا في أوروبا

والإسلامية، ولم يجدوا تعارضاً بين العلم والدين، بعكس ما حدث مع بدايات عصر التنوير في أوروبا، حينما وقفت الكنيسة عقبة في سبيل حرية الفكر.

على الرغم مما أحدثته الحملة الفرنسية من هزة عنيفة حركت العقل، واقتربت كثيراً من الثوابت الدينية والاجتماعية، فإن المثقفين العرب في مجملهم لم يروا تعارضاً بين العقل والدين، لذا نأوا بأنفسهم عن الصراع، الذي كان محتدماً في أوروبا حتى نهايات القرن الثامن عشر ما بين الكنيسة والمجتمع. بل على العكس، فقد شعر قطاع كبير من العرب بمقدار الحرية واتساع حجم المعارف الإنسانية، التي راحت تتدفق على المنطقة العربية من جراء هذا الالتحام الذي ضاعف من حجم التواصل الثقافي والفكري مع الحضارة الغربية طوال القرن التاسع عشر، برغم غلبة الثقافة الفرنسية على غيرها من الثقافات الأوروبية الأخرى، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، بينما التحمت المنطقة العربية مع كل الثقافات الأوروبية خلال النصف الثاني من نفس القرن، بعد أن قدم إلى مصر والشام وبلاد المغرب العربي الكثير من الجنسيات الأوروبية، لكي يلتحقوا ببرامج التنمية المختلفة، ما أتاح للمجتمع المصري والعربي قدراً كبيراً من الاستعارة الثقافية، التي انعكست نتائجها على كل مناحي الحياة.

ولم يشعر العرب أن ثمة تعارضاً بين الثقافتين العربية والأجنبية، بل وصل الأمر ببعضهم إلى التحمس لفكرة الاستعارة من تلك الثقافات، وخصوصاً في برامج التعليم والاقتصاد والتشريعات القانونية، وقد بالغ بعضهم أيضاً لدرجة الاعتقاد أن ذلك يعمق من الهوية العربية والإسلامية.

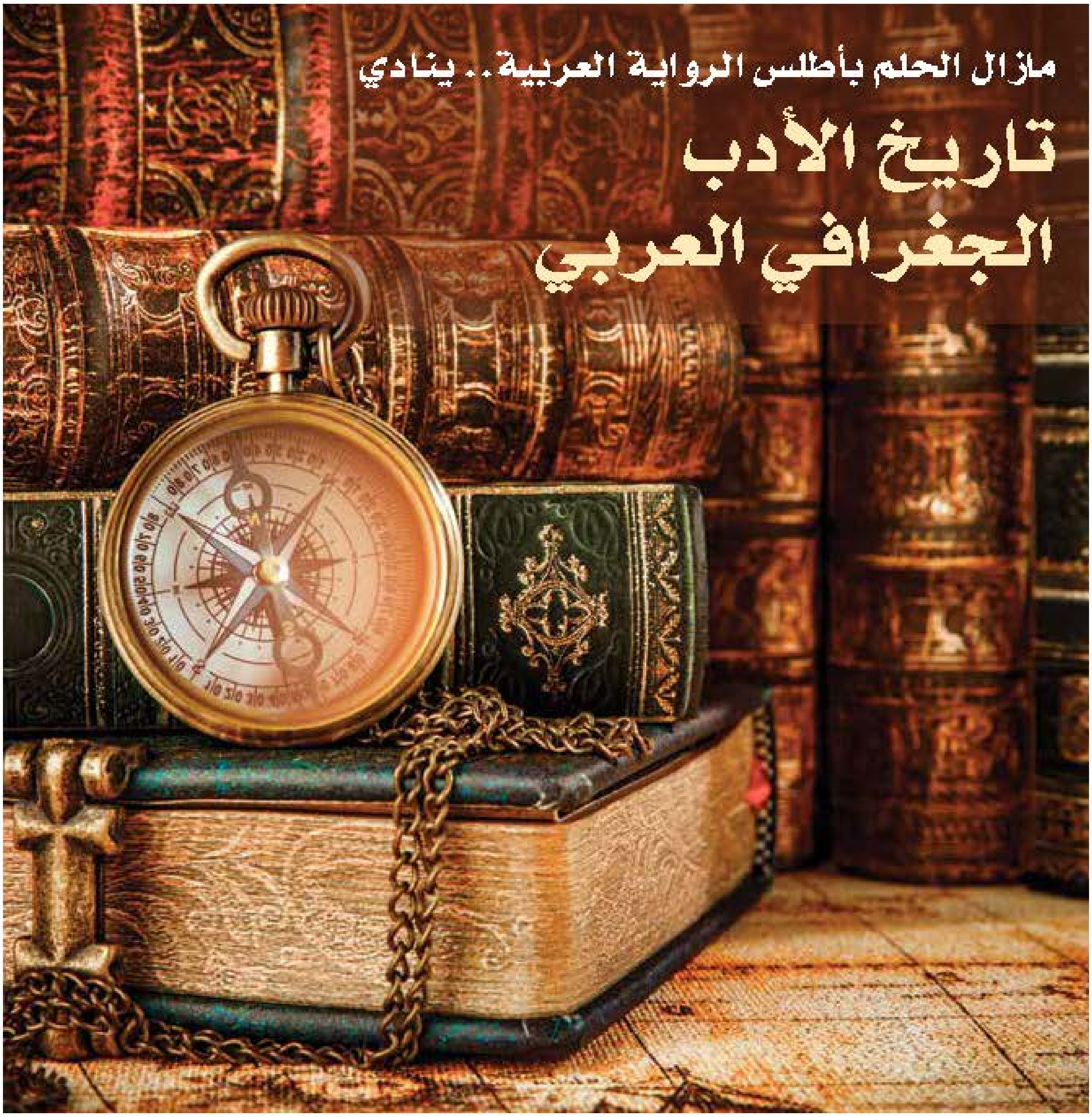
أعتقد أن هذا الاحتكاك الثقافي قد حقق نتائجه مع نهايات القرن التاسع عشر، لأسباب كثيرة يعود بعضها إلى نجاح البعثات العلمية وما صاحبها من مشروع الترجمة من الثقافات الأجنبية إلى اللغة العربية، والذي كان قد أسسه رفاعة رافع الطهطاوي، لذا فقد تبلورت رؤى وأفكار وسياسات.. صحيح أنها لم تظهر في كل الأقطار العربية في وقت واحد، وإنما ظهرت في مصر والشام أولاً، وقد عنيت جميعها بالإصلاح والتقدم، ونجم عن هذا الاحتكاك تعدد المشروعات التنويرية والإصلاحية، من قبيل ما كان يدعو إليه جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وشبلي شميل، وبرغم تباين هذه الاتجاهات الفكرية والثقافية، فإن الرابط بينهم جميعاً كان إعمال العقل وحرية الفكر، ولم يشذّ عن ذلك حتى أنصار الاتجاه الديني الذي كان يمثله جمال الدين الأفغاني.

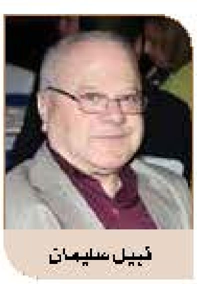
إذا كانت ثقافة التنوير في الوطن العربي قد جاءت مصاحبة للوجود الأوروبي في المنطقة، فإن اللافت للنظر أن مجمل هذه الأفكار الوافدة قد أعيد النظر في كثير منها، وخصوصاً في ما يتعلق بفكرة التوفيق بين العقل والدين، الذي رآه معظم فلاسفة الغرب بعيد المنال، بينما رآه المفكرون العرب شيئاً ممكناً، بل وضرورياً، وأن تنحية الدين عن الحياة لا يعد دليلاً على انتصار العقل، بل هو تناقض مفتعل بين الدين والعقل، وربما الاستثناء الوحيد في ذلك هو ما كان يقول به أديب إسحاق، الذي لم تجد آراؤه قبولاً في الأوساط الثقافية.

إذا كان رواد نهضتنا العربية خلال القرن التاسع عشر، لم يجدوا تعارضاً بين العلم والدين، وقد تقبلوا الحضارة الغربية بقدر من الانتقاء، واختيار ما يناسب حضارتنا دون نقص، وهو ما دعت إليه كثير من الكتابات، التي قال بها رفاعة الطهطاوي وبطرس البستاني ولويس صابونجي، وجميع هذه الكتابات قد قدمت العلم باعتباره مناهضاً للخرافة، وداعماً للدين في معانيه ومقاصده الكبرى. لم يحدث أن تأثرت ثقافاتنا أو هويتنا بما كان ينادي به أنصار فصل الدين عن الدولة، وإنما الخطر دائماً كان من دعاة الجمود وأنصار فهم النص على حساب العقل.

مازال الحلم بأطلس الرواية العربية.. ينادي

تاريخ الأدب الجغرافي العربي





نبيل سليمان

في السعي إلى الحلم بأطلسٍ للرواية العربية، دأبت على تقليب النظر في الجغرافيا، فرمتني بالدوار، إذ انداحت الدوائر من الأقرب المتداول في الجغرافية الطبيعية، والجغرافية البشرية إلى دوائر أبعد. ففي ثمانينيات القرن الماضي ظهرت الجغرافية الثقافية الجديدة، التي تشمل الجغرافية الأنثوية والجغرافية السلوكية والجغرافية الموسيقية. وعلى نهج مدرسة (فرانكفورت) الفلسفية في النظرية النقدية، يجري الحديث عن الجغرافية النقدية. وتلك هي الجغرافية التاريخية، والجغرافية الاقتصادية، والثالثة البيئية، والأخرى الحيوية. وتلك هي أيضاً الجغرافية السياسية، والجغرافية الإقليمية، والجغرافية المناخية، والجغرافية الفيزيائية، والخامسة الحضارية والأخرى النسوية، وأخيراً، وليس آخراً، هي ذي الجغرافية الأدبية، وفي صلبها الجغرافية السردية والجغرافية الروائية.

ينطوي التراث الثقافي العربي على حديث موسع ومعمق في الجغرافية الأدبية، وقد عُني ببعض ذلك المستشرق أندريه ميكل صاحب (جغرافية دار الإسلام البشرية حتى منتصف القرن الحادي عشر)، وكان هذا الكتاب قد نشر في دمشق عام (١٩٨٣). كما يلتمع هنا اسم المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشكوفسكي (١٨٨٣-١٩٥١) صاحب (تاريخ الأدب الجغرافي العربي) الذي عُني بالأنماط العربية ذات الصلة بالجغرافيا، أي الأدب الجغرافي. والمقصود بهذا الأدب هو الكتب والرسائل التي كتبها رحّالة وتجار وفلكيون ولغويون، طبعاً وأدباء، وبالتالي، فالأدب الجغرافي هو النصوص الأدبية وغير الأدبية، التي تشكل الجغرافيا جزءاً أساسياً من بنيتها. والجغرافية الأدبية هنا في صلب الموضوع من جهة، كما تقودنا من جهة أخرى إلى الجغرافية السردية التي ستصل إلى الرواية في أدبنا الحديث.

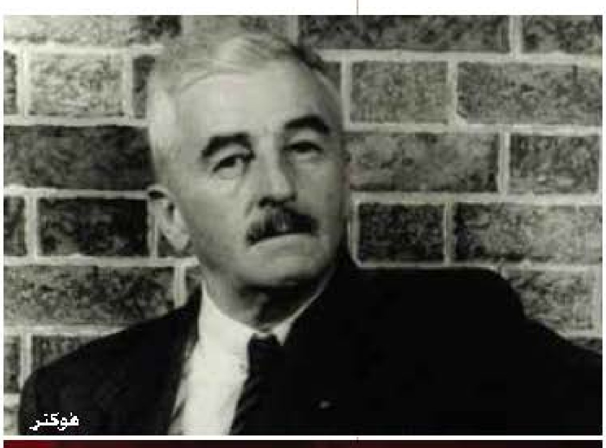
ثمة من مضى بالأدب الجغرافي إلى الشعر، كما في قول أبي تمام الطائي واصفاً الكواكب: (والعلم في شهب الأرماح لامعةً / بين الخميسين لا في السبعة الشهب / وخوفوا الناس من دَهياء مظلمة / إذا بدا الكوكب الغربي ذو الذنب / وصيّروا الأبرج العليا مرتبةً / ما كان منقلباً أو غير منقلب). غير أن العهدة هي لما في الأدب الجغرافي العربي من التراث السردي، والذي يلوح للجغرافية السردية وللجغرافية الروائية، بما يزخر به من التخييل والقصّ. ومن ذلك رحلات (ابن جبير) الأندلسي، و(ابن بطوطة) على سبيل المثال. ومن ذلك ما (أبدع أبو حامد الغرناطي) في كتابه (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) من السرديات العجائبية، على سبيل المثال. ويحضر المتخيل الجغرافي بقوة فيما أورثنا (الجاحظ وابن خُرْدَاذْبَهْ وابن فضلان)، أيضاً على سبيل المثال. وقد استلهم السرد الحديث التاريخي والروائي من ذلك التراث السردي الجغرافي، نمط الخطط، منذ كتاب (المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار)، إلى (خطط الشام: لمحمد كردعلي ١٨٧٦-١٩٥٣)، إلى (خطط :جمال الغيطاني ١٩٤٥-٢٠١٥).

يتأسس حديث الجغرافية السردية أو الجغرافية الروائية، إذاً، في التراث السردي. ومهما يكن من أمر ذلك، فالحديث يتواصل ويتعمق في الدرس الأدبي الروائي المعاصر، وبخاصة، بالتفاعل مع الخزانة النقدية الغربية، كما باجترارها وتقفّيها. لكن كل ذلك يكاد يتركز في الفضاء. ومن الأمثلة المميزة لذلك كتاب حسن نجمي (شعرية الفضاء)، حيث يتعين الفضاء بالعالم الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وحيث الفضاء الروائي يشكل زمن الرواية، فهو الزمكان في الرواية. وهنا يفيض الفضاء عن المكان، لكأنه الجغرافية الروائية التي تشمل المكان وتفيض عنه. أما (عبدالله ابراهيم) فيمضي إلى جوهر الجغرافية السردية والجغرافية الروائية، وذلك في تعيينه للقضية التي يرى أن الرواية العربية والعالمية تطرحها، وهي الصياغة الجغرافية للعالم الافتراضي في السرد. ويضرب مثلاً في جغرافية مقاطعة (يوكناباتوفا) التي رسمها «وليم فوكنر» كجغرافية سردية لعالمه الروائي. لنتذكّر من إبداع ماركيز أركاكاتا، وموكاندو.

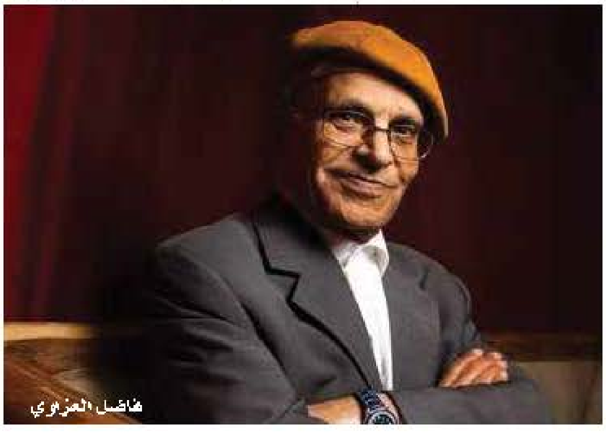
من الخزانة الروائية العربية، أضرب مثلاً بروايات عبدالخالق الركابي، حيث يتواتر حضور مدينة الأسلاف. والسلف في العامية العراقية هو منطقة تعيش فيها جماعة ذات جد واحد. ففي رواية الركابي (ليل علي بابا الحزين) يروي الراوي عودته بأسرته إلى بغداد، بعد رحلة كابوسية إلى مدينة الأسلاف، انتهت باعتقاله. وتحضر مدينة الأسلاف في رواية الركابي (سفر السرمدية)، وبخاصة في روايته (سابع أيام الخلق) حيث ترسم الجغرافية الروائية مدينة البشر والإسمنت والحجر، مدينة الحروف والكلمات: شناشيل البيوت المتقابلة التي تتعانق تحت

ينطوي التراث الثقافي العربي على حديث موسع ومعمق في الجغرافية الأدبية

العهدة هي لما في الأدب الجغرافي العربي من التراث السردي



فوكنر



فاضل العزاوي


جمال الغيطاني


أحمد المديني

شريط ضيق من السماء في الزقاق، الذي يقوم فيه البيت القديم للراوي، مكتبات المدينة الموزعة في شوارعها وأزقتها، ومنها مكتبة الأسلاف ومكتبة المتحف ومنها القاعة النورية. ومدينة الأسلاف تظهر من الجو بيوتاً مثل مكعبات صغيرة تحيط بمنائر المساجد، وتعلو سطوح بعضها قباب زرق، ولا ينظم فوضى أسواقها، إلا دوائر ساحات مزدانة بتماثيل ونُصُب، تتفرع منها شوارع مستقيمة تؤدي إلى أزقة دقيقة تكتنفها الظلال.

في حي الأربعين من بغداد، يقيم مدير المتحف الذي يلازم القاعة الرابضة فوق تل الأربعين، وللرجل نسخته من كتاب «محافظة الأسلاف في ماضيها وحاضرها» تأليف شبيب طاهر الغياث، الذي تلقبه المدينة (عبقري الأسلاف). وهنا يقوم مقهى (أبي بلقيس) بلوحاته الفطرية على الجدران، ومقهى (الرافدين)، (والسراي)، ومنطقة الحرية التي انتقل إليها السيد نور، وأقيمت حول كوخه – مزاره – البيوت في محلة المضيفخانة.. وباختصار: إنها الرواية التي تطمح إلى أن تكون المدينة كلها بين غلافيها، فهل هذا هو التحدي المسمّى بالجغرافية الروائية؟

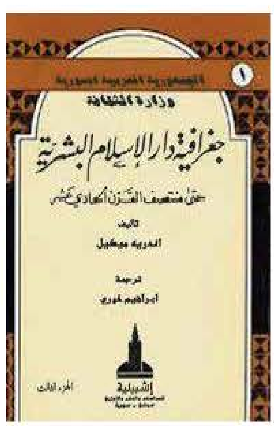
وترمح رواية (سابع أيام الخلق) إلى البصرة وإلى لندن. لكن الركن الجغرافي يقوم، بعد الأسلاف وبعد بغداد، في الأهوار وفي الديرة والنهر (دجلة) وبزايز الجولان والتلال الشمالية ووادي الزود. وأخيراً، تحسن الإشارة إلى رواية فاضل العزاوي (الأسلاف) وما كان لها من استراتيجية اللا تعيين.

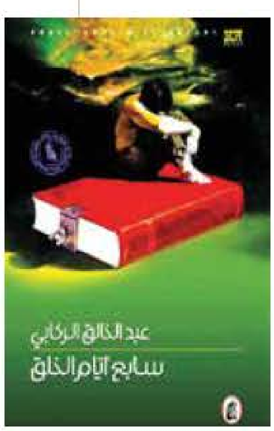
من الطرف المقابل للعراق من الفضاء العربي، تبرق الجغرافيا في رواية أحمد المديني (ظل الغريب)، بما ترسم من المغرب ومن الجزائر: فمن الأولى التي تسميها الرواية (دار غفلون) ثمة الفسيفساء المسماة الدار البيضاء من مطار النواصر الدولي، إلى شاطئ عين الدياب، إلى ساحة الأمم المتحدة، إلى شوارع مرس السلطان والسويس وفيكتور هيجو والجيش الملكي، إلى حي الأحباس، إلى فندق المنصور وفندق مرحبا، إلى مقهى موريتانيا ومقهى الهلال.. ومن كل ذلك – ومعه من المغرب أيضاً «مليلة» التي تحتلها إسبانيا، والصخيرات – إلى النقطة الحدودية بين المغرب والجزائر (زوج ابغال)، إلى مطار الدار البيضاء في العاصمة الجزائرية إلى مينائها وشبكة شوارعها: ديدوش مراد وباستور وزيروت يوسف، إلى الأزقة والزنقات والتلال المتدرجة، إلى محطة القطار المركزية والحمام التركي، وليسيه (ثانوية) الأمير عبدالقادر الجزائري، إلى العمارة اليسوعية ومقر الحكومة والكوميسيارية وفندق ألبير الأول و... وفي الفقرة السادسة عشرة من الرواية، بل في الصفحة (٥٨)، مثال بارز على احتشاد الجغرافيا في برقها الروائي.

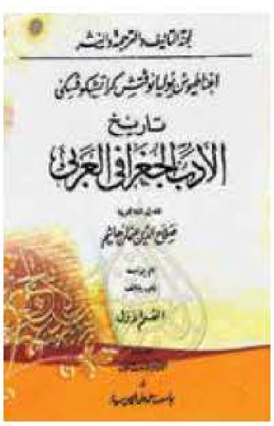
من (سابع أيام الخلق)، إلى (ظل الغريب) تتحدّ الجغرافية الروائية في الحدود الدنيا التي رسمتها السطور السابقة، بانتظار أن يمضي آخرون بالدرس النقدي أبعد وأعمق وأثرى، سواء في هاتين الروايتين أم في سواهما من المدوّنة الزاخرة، ومن ذلك ستكون الخرائط أيضاً، فالحلم بأطلس الرواية العربية ينادي.

الفضاء الروائي يكون زمن الرواية ولكأنه يفيض عن مكانها كما اطلعنا في جغرافية (يوكنا باتوفا) لفوكنر و(موكاندو) لدى ماركيز

من الخزانة الروائية العربية تأتي روايات عبدالخالق الركابي وأحمد المديني وجمال الغيطاني وفاضل العزاوي وتبرق الجغرافية الروائية







منارة العلم والعلماء

فاس.. شيدت بخصائص هندسية إسلامية



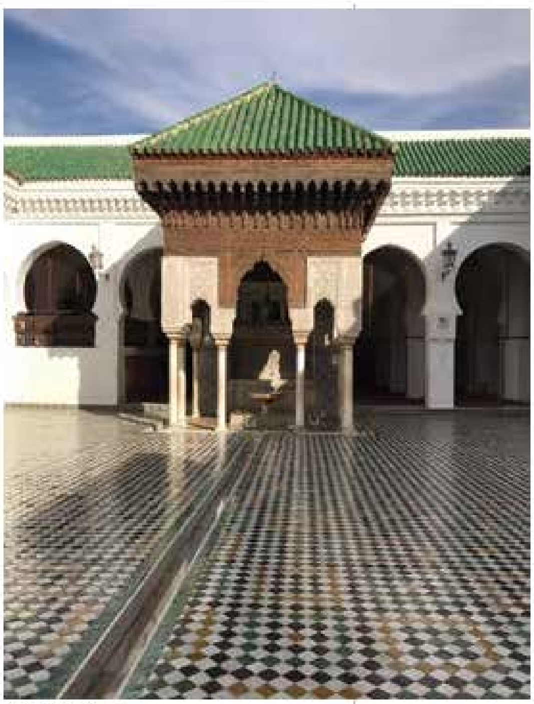
محمد العساوي

أسس المسلمون الكثير من المدن الجديدة منذ هجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة المنورة، وصُنفت هذه المدن الإسلامية تبعاً لوظائفها وقت تأسيسها، والأهداف التي أُنشئت من أجلها، فمنها ما بدأ على هيئة معسكرات حربية، ثم تطور إلى مدينة كالبصرة والكوفة والفسطاط والقيروان، ومنها ما اتخذ لأغراض إدارية كواسط، ومنها ما أقيم كعواصم مثل بغداد والقاهرة وفاس، ومنها ما كان كمراكز تحصينية للدفاع، وبمرور الزمن غلب عليها الطابع المدني وتحولت إلى مدن كالرباط والمونستير، ومنها ما نشأ ونما مرتبطاً بعوامل دينية.



ويُعتبر المغرب من أوائل بلدان العالم الإسلامي، التي عرفت تشييد عدة مدن بخصائص هندسية إسلامية، وذلك عبر فترات زمنية متباينة، وفي هذا الصدد تصنف مدينة فاس كواحدة من أعرق المدن، التي ارتبط اسمها تاريخياً: أولاً لكونها عاصمة سياسية لعدة دول تعاقبت على حكم المغرب، وثانياً لكونها موطناً للعلم والعلماء عبر التاريخ، حتى إنها لُقبت بالعاصمة العلمية للمغرب.

تحتل مدينة فاس موقعاً جغرافياً استراتيجياً، إذ تقع شمالي وسط المغرب، وهي تعتبر صلة وصل بين ساحل المغرب المطل على المحيط الأطلسي ووسطه، فقد أقيمت في مقعّر من الأرض بين جبلَي (زلاغ وتغات) اللذين يحميانها من جهة الشمال، وبين جبل كندر المنتسب للأطلس المتوسط الذي يحميها من جهة الجنوب، وهي تتموضع على سهل سايس الذي يعتبر من أخصب سهول المغرب، وتمتد أحياؤها على ضفتي واد فاس، فقد نشأت فاس بين الماء والخضرة في مكان حصين منفتحة على كل الآفاق، أما مناخها فهو متوسطي ويتميز بدرجات حرارة باردة نسبياً، وطقس ممطر خلال فصل الشتاء، ليصبح المناخ جافاً وحاراً خلال أشهر فصل الصيف، ومن الناحية الديموغرافية فهي تصنف كثالث مدينة في المغرب من حيث عدد السكان بأكثر من (١,١) مليون نسمة، وتنتمي إدارياً إلى جهة فاس مكناس، كما أنها تنقسم عمرانياً إلى ثلاثة أقسام، فاس البالي، وهي المدينة القديمة التي تأسست خلال القرن التاسع الميلادي، وفاس الجديد وقد بُنيت في القرن الثالث عشر الميلادي، والمدينة الجديدة التي بناها الفرنسيون إبان فترة الاستعمار خلال القرن العشرين الميلادي.

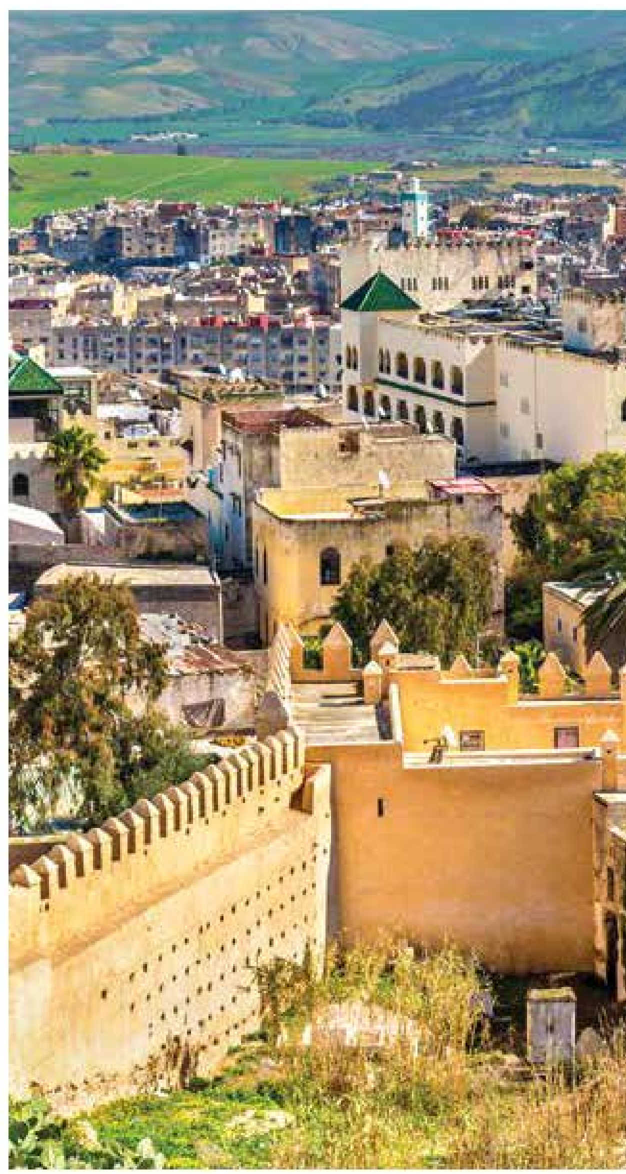


جامعة القرويين

إن فكرة تأسيس مدينة فاس بهدف أن تكون عاصمة سياسية للمغرب، ترجع إلى عهد الدولة الإدريسية وهي أول دولة إسلامية حكمت المغرب، إلا أن اسم مؤسس هذه المدينة لايزال يعترضه الكثير من الغموض بسبب تضارب الآراء، وإن كان جل المؤرخين والباحثين يرجعون تاريخ تأسيسها إلى سنة (١٨٢ هجرية / ٨٠٨) ميلادية على يد إدريس الثاني ،لكن ظهرت في الآونة الأخيرة دراسات حديثة تؤكد أن مؤسس فاس هو إدريس الأول (أبو إدريس الثاني)، الذي بدأ بناءها بمجرد تأسيسه للدولة الإدريسية، إثر دخوله للمغرب قادماً من المشرق فاراً، بعد هزيمته في وقعة فخ على عهد الهادي العباسي، وأن ابنه إنما عمل على توسيع المدينة، أما أصل تسمية فاس فتربطه بعض الروايات إلى كون أنه عندما اختار إدريس الثاني موقع المدينة للشروع في البناء، عثر في ذلك المكان على فأس ذهبية، ومن ثمَ سماها بفاس، بينما

تمثل فاس موقعاً جغرافياً استراتيجياً إذ تقع شمالي وسط المغرب

تصنف ثالث مدينة مغربية من حيث عدد السكان الذين يبلغون مليون نسمة وأكثر



تذهب روايات أخرى إلى أن أصل التسمية أمازيغي، فكلمة أفاس تعني اليمين، لأن موقع هذه المنطقة بالنسبة لطرق القوافل التجارية في عهد تأسيسها يقع على الجهة اليمنى.

مهما يكن من اختلاف حول مؤسس المدينة، فقد عرفت في ظل الدولة الإدريسية، بدءاً من عهد إدريس الثاني، توسعاً كبيراً تجلى في انقسامها إلى مدينتين متجاورتين، إحداهما في الجهة التي أقام بها المهاجرون الأندلسيون وتسمى (عدوة الأندلس)، والثانية في الجهة التي استقر بها القادمون من القيروان وتسمى (عدوة القرويين)، وكان يفصل بين المدينتين سور هدمه يوسف بن تاشفين المرابطي (سنة ٤٦٨ هجرية / ١٠٧٥ ميلادية)، لتصبح المدينة حاضرة واحدة، وأمر بتوسيعها وإقامة عدة منشآت فيها، من مساجد وفنادق وحمامات وغيرها.

وكان من آثار توسيع فاس، ظهور حركة علمية، انطلاقاً من جامع القرويين، الذي أسسته فاطمة الفهرية المكناة بأم البنين، سنة (٢٤٥ هجرية / ٨٥٩) ميلادية، في عهد يحيى حفيد إدريس الثاني، ثم جامع الأندلس الذي أنشأته بعد ذلك أختها مريم، وكانتا قد وفدتا ضمن الأسر التي قدمت من القيروان إلى فاس في هذا العهد.

ويمكن القول إن المدينة أصبحت بفضل هذين الجامعين- ولا سيما القرويين- عاصمة علمية تضاهي قرطبة في الأندلس، ومركزاً دينياً، وكانت فاس قد اكتسبت هذه المركزية ليس بالنسبة للمغرب فحسب، بل في العالم الإسلامي كله، إذ غدت قبلة للفقهاء الوافدين إليها بأفواج كبيرة من كل حدب وصوب، ولم تكن الوفود القاصدة مدينة فاس، تقتصر على القادمين من الأندلس والقيروان وبلدان أخرى عربية وإسلامية، وإنما كان يقصدها كذلك رحالة وعلماء وطلاب العلم في مختلف فروعه، حتى من الأقطار الأوروبية، على نحو ما يُذكر قدوم جيربير (Gerbert d'Aurillac)، الذي هو البابا سلفستر الثاني، إذ يقال إنه زار فاس بعد منتصف القرن العاشر الميلادي، وأخذ الحساب عن علماء القرويين، وإنه أول من أدخل الأرقام العربية إلى أوروبا.

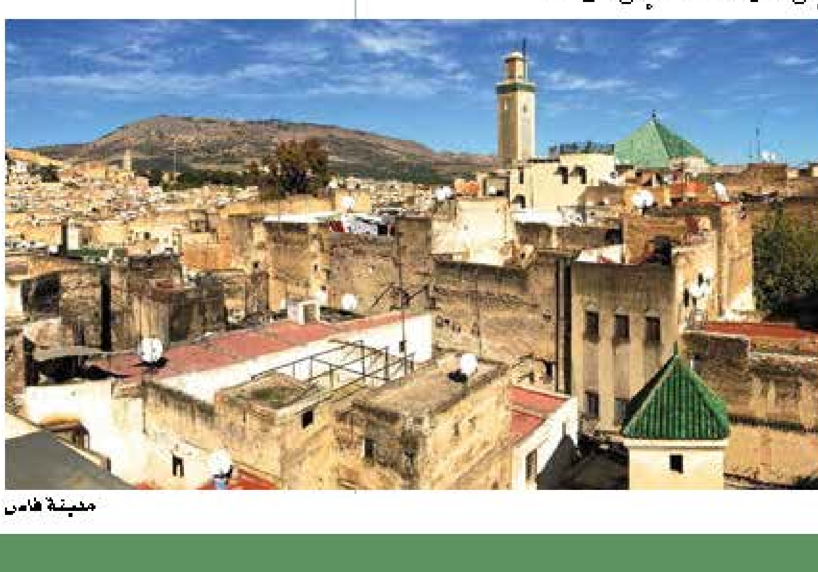
وقد صاحب هذه الحركة العلمية نشاط اقتصادي وحيوية اجتماعية، ما جعل الحاضرة الفاسية تظل ذات مكانة متميزة، بما شهدته من تطور عمراني واقتصادي، وما عرفته من ازدهار صناعي وفني، حتى حين لم تعد عاصمة في عهد المرابطين والموحدين الذين جعلوا من مراكش عاصمة لهم، على أن مكانة فاس ستزيد مع المرينيين الذين اتخذوها عاصمة لهم، وأقاموا فيها عدداً من المنشآت التي من أهمها (المدينة البيضاء) المعروفة بـ(فاس الجديدة)، إضافة إلى المدارس العلمية التي من بينها مدرسة الصفارين والعطارين والمصباحية والبوعنانية، وكذا ما شيدوا فيها من مساجد وقصور ومارستانات، دون إغفال ذكر خزانة جامع القرويين الشهيرة بما تضمنته من ذخائر ونفائس، وهي من تأسيس أبي عنان المريني سنة ٧٥٠ هجرية / ١٣٤٩ ميلادية.

وعلى الرغم من أن المدينة عانت على يد السعديين، الذين نقلوا العاصمة إلى مراكش من جديد، فإنها ظلت تحظى ببعض عنايتهم، إذ اتخذوها مدينة ثانية لهم وأقاموا فيها بعض الأبراج كبرج النور، فإن فاس، لم تلبث في بداية القرن السابع عشر الميلادي أيام المولى الرشيد، أن عاد إليها سابق تألقها الثقافي والحضاري، وإن كان خلفه المولى إسماعيل قد نقل العاصمة بعد ذلك إلى مدينة مكناس.

وتجدر الإشارة إلى أن تألق فاس زاد في ظل السلطان سيدي محمد بن عبد الله خلال القرن الثامن عشر الميلادي، ومن جاء من بعده من سلاطين خلال القرن التاسع عشر ومطلع العشرين، إلى أن خضع المغرب للاحتلالين الفرنسي والإسباني سنة (١٩١٢م)، وكانت فاس ضمن نفوذ المنطقة الفرنسية التي عمدت إلى نقل العاصمة إلى الرباط.

تأسست خلال القرن التاسع ميلادي في عهد الدولة الإدريسية وهي أول دولة إسلامية تحكم المغرب

تشتهر بجوامعها ومعالمها التاريخية وجامعاتها التي درس فيها ابن خلدون وابن حزم والإدريسي والتلمساني والخطابي



مدينة فاس


من داخل جامعة القرويين


باب أبي الجنود أو الباب الأزرق


القصر الملكي


متحف دار البطحاء

وإلى جانب تاريخ فاس الحافل، فهي تشتهر بعدة معالم وبنايات تاريخية، أبرزها جامعة القرويين، التي تصنفها موسوعة غينيس كأول جامعة في التاريخ، والتي تخرج منها ثُلة من العلماء البارزين في تخصصات مختلفة من أمثال: عبد الرحمن بن خلدون، ابن حزم، الشريف الإدريسي، أحمد المقري التلمساني، أبو مدين شعيب، الحسن الوزان، محمد بن عبدالكريم الخطابي...، ومن المعالم الأثرية أيضاً نذكر أبواب فاس التاريخية وهي: باب الفتوح، باب الخوخة، باب المحروق، باب الحديد، باب الدكاكين، باب المكينة، باب أبي الجنود (بوجلود)، باب البرجة، باب السمارين، باب جبالة، باب الكيسة، باب سيدي بوجيدة، باب شمس، باب زيات...، كما تحتوي على عدة قصور كالقصر الملكي، وقصر الكلاوي، وقصر المقري، وقصر المنبهي، وتضم أيضاً متحف البطحاء، الذي يُعتبر خزاناً للقطع الفنّية الرائعة، وذات الطابع المحلي لمدينة فاس؛ حيث يضمُ مجموعة كبيرة من المُطرّزات، والمُجوهرات، والأواني النحاسية، والزرابي، وغيرها من المُنتجات اليدوية التقليدية.

وتتميز فاس بعدة أنشطة اقتصادية وتجارية تتمثل في الأنسجة والزيوت ودباغة الجلود، وغيرها من أنواع الصناعات الغذائية والتحويلية، التي تباع في الأسواق التقليدية مثل سوق العطارين، سوق الحنّة، سوق السراجين، سوق الطليس، كما تشتهر بمجموعة من أنواع الصناعات التقليدية، من زليج وجبس وخزف وخشب وتطريز، يضاف إلى ذلك طبخها المتميز وما ظهرت به في مناسبات الأعراس والمآتم من عادات وتقاليد أصبحت ذائعة الانتشار على صعيد المغرب، أما فيما يخص التراث الموسيقي فقد ازدهرت فيها ألوان فنية متنوعة، من أهمها الموسيقا الأندلسية في شقها المعروف بـ(الآلة)، وكذلك طرب (الملحون)، ولم يكن غريباً أن تزدهر هذه الفنون وينبغ مبدعوها ومنشدوها وحفّاظها وهواتها في هذه المدينة.

وبهذا أدركت حاضرة فاس مكانة متميزة في تاريخ المغرب، جعلت اسمها يطلق على المغرب ويعرف به، وفق ما كان شائعاً زمن الإمبراطورية العثمانية، وما زال حتى اليوم عند الأتراك، وكدليل على هذه المكانة المرموقة، فقد تم تصنيفها كتراث إنساني عالمي سنة (١٩٨١م)، كما تم اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية.

ضاهت قرطبة الأندلسية كعاصمة علمية وغدت قبلة للفقهاء والدارسين من الأندلس والقيروان ودول المشرق العربي والغرب



خوسيه ميغيل بويرتا

لسان الدين بن الخطيب وكتابه «روضة التعريف بالحب الشريف»

كان مما لفت بقوة انتباه الدارسين منذ اكتشاف الكتابات الصوفية لابن الخطيب (١٣١٣ – ١٣٧٣) في منتصف القرن العشرين، هو كيف ولماذا اتفق لسياسي طموح وحريص على كنز أموال الدنيا أن يصنّف كتاباً موسوعياً حول التصوف وأدبيات الزهد، ألا وهو (روضة التعريف بالحب الشريف)، علاوة على التقييد المعنون (استنزاف اللُطف الموجود في الوجود). وحتى نقدر أن نفهم بشكل أحسن الدواعي المحتملة الكامنة وراء تأليف روضته الصوفية الضخمة، التي كان لها أيضاً تأثير بالغ في مصير مؤلفها والحكم عليه بالإعدام، لا بد من التذكير بأن (التصوف) كان يمثل إحدى المواد الدراسية في تكوين نخب العلماء وقتئذٍ، ولكن تتبعاً للتصوف غير الراديكالي الذي صاغه الإمام الغزالي، وقد تشكل حينها، ما يمكن وصفه بـ(التصوف البلاطي)، الذي لم يتردد بعض ملوك غرناطة في تشجيعه.

وهكذا نجد يوسف الأول، وهو السلطان الذي كان يستقدم إلى قصر الحمراء أتباع الطريقة الصوفية (بني سيدي بونه)، الذين كانوا يقومون بطقوس صوفية استفاد من كراماتها ذلك السلطان، الذي اهتم دوماً بالشؤون الروحية. بل إن يوسف الأول نفسه، كان قد طلب ذات مرة من وزيره ابن الجيّاب، معلِم ابن الخطيب ومن سبقه في رياسة ديوان الإنشاء، أن يَنظُم له قصيدة يوحّد فيها السلطنة والمذهب المالكي والصوفية، وهي مكونات مهمة في المجتمع الغرناطي، لم تكن حينها تتسم بالتوازن الدائم. وفي (المدرسة اليوسفية) التي أسسها السلطان النصري ذاته في عام (١٣٤٩م)، كان بعض الشيوخ يلقون دروساً في التصوف بشكل اعتيادي، وهي الدروس التي حضرها ابن زمرك، أحد تلاميذ ابن الخطيب، التحق بفضل هذا الأخير بحاشية محمد الخامس، إلا أنه أسهم فيما بعد في تنفيذ الحكم بالإعدام على أستاذه السابق. وحتى السلطان محمد الخامس، عندما استعاد عرش غرناطة في عام (١٣٦٢م)، اختتم احتفالات المولد النبوي لتلك السنة، وافتتح مشوار القصر المرمم والمجدد مع قبة ملكية داعياً إلى بلاطه أعضاء الطريقة الصوفية المشار إليها لإقامة حفل ذِكر. محمد الخامس، وبعد بضع سنوات عقب ذلك، وبالتزامن مع تدهور علاقته بوزيره ابن الخطيب، أي في فترة تأليف كاتبنا مؤلفاته الصوفية، عمد إلى اعتبار النشاط الصوفي الذي كان شائعاً في غرناطة أمراً مضراً وخطيراً على الصعيد السياسي، وأصدر مرسوماً يأمر فيه بطرد الصوفية من مملكته. وعلى الرغم من الأهمية التي يكتسبها هذا الحدث بالنسبة للدولة النصرية ولمستقبل ابن الخطيب، فإنه لا يتناقض مع واقع أن جمعاً مهماً من علماء القرن (١٤م)، بمن فيهم الوزراء، كانوا قد تلقوا دروساً في التصوف، وكانوا يعتنون به حتى إنه بات بمثابة (موضة) بينهم. لنذكر أن بعض رفاق ابن الخطيب، كتبوا أيضاً في التصوف، كما هو حال ابن خلدون، الذي أدرج في (المقدمة) التصوف في لائحة العلوم، ودوّن تأليفاً في هذه المادة أسماه (شفاء السائل وتحديد المسائل).

> كان لتأليفه الكتاب تأثير بالغ في مصيره بعد أن تدهورت علاقته مع الملك

بيد أنه هنالك دوافع شخصية تمخضت عنها مؤلفات ابن الخطيب الصوفية؛ فخلال منفاه إلى المغرب، نتيجة خلع محمد الخامس في عام (١٣٥٩م)، حصلت أحداث جدّ مهمة في حياة

الوزير الكاتب. وهكذا نجد أن ابن الخطيب، وهو ساكن في مدينة سلا، أبدى ولعاً بالتعرف إلى الصوفي والفقيه والزاهد أبي العباس ابن عاشر ولازمه فترة ما، وفي تلك الفترة بالذات يلاحظ أن العلاقة بين ابن الخطيب وسلطانه محمد الخامس بدأت تتدهور. وبعد عودة هذا السلطان في أغسطس (١٣٦١م) إلى الأندلس بمساعدة كل من السلطان المريني والملك القشتالي، لم يرافقه كبير وزرائه متذرعاً بقصد الديار المقدسة من أجل أداء مناسك الحج، وهو العذر الذي ادّعاه في مناسبات أخرى دون أن يفي به. في تلك اللحظة الحاسمة ظل ابن الخطيب بين ظهراني المرينيين، وذلك لأنه ربما كان يعتقد ساعتها أن عملية استرداد العرش لن تحظى بالنجاح.

لكن أهم حدث شخصي هزّ حياة ابن الخطيب في منفاه، كان وفاة زوجته إقبال في يوم (٧ سبتمبر/أيلول عام ١٣٦١م)، التي تم دفن جثمانها في الحديقة المجاورة لبيته في مدينة سلا، وقد ودّعها زوجها بمرثية، ولا شك أن صاحب (روضة التعريف) يكن لزوجته مودة واحتراماً خاصّين، منذ أن عقد عليها القران نحو عام (١٣٤١م)، ورُزق منها ببكر أولاده الذكور الثلاثة، عبدالله في عام (١٣٤٢م). والواقع أن وفاة زوجته تركت أثراً عميقاً في وجدانه، ما لبث أن أضيف إلى الأحداث المتعلقة بحياته السياسية التي ما فتئت تزداد سوءاً. وبعد استعادة محمد الخامس العرش في (إبريل/نيسان ١٣٦٢م)، وجّه نداءً إلى ابن الخطيب، الذي حلّ بغرناطة في يونيو/حزيران من السنة نفسها، بعد رحلة عودة متباطئة.

وحتى تلك الآونة، فإن حب ابن الخطيب للمال والقصور والممتلكات الدنيوية والسلطة، كان مشهوداً ولا يضاهيه فيه إلا ولعه بالعلوم والمعرفة. وقد أومأ الباحث المصري الراحل مختار العبادي إلى طموحات مؤلفنا المادية وبراعته كمفاوض، وهو ما تجسّد في ثروة ضخمة جمعها في عهد يوسف الأول، ولم ينفك عن تنميتها بما أغدق عليه محمد الخامس. وقد كانت له ممتلكات في غرناطة ونواحيها، ومغرب المرينيين وحتى مصر، وقد لمّح قاضي قضاة غرناطة، البناهي، أثناء محاكمة صاحب (روضة التعريف) في وقت لاحق إلى منزل كبير لابن الخطيب كان يسمى (دار السلامة)، إضافة إلى القصر الذي كان ابتناه في حارة (الشريعة) القديمة، شرقي مدينة غرناطة، حيث كان يقضي فيه معظم شهور السنة، حسب قوله، وحيث كان بداخله أثناء الإطاحة بمحمد الخامس. كما أنه كان يملك قصر (عين الدمع) ذائع الصيت في الطريق المؤدي إلى قرية (الفخار) المجاورة لغرناطة، الذي نظم صاحبه أبياتاً شعرية لنقشها على جدرانه.

وتسترعي النظر إشارة ابن الخطيب في استهلال (روضة التعريف) إلى أنه صنّف الكتاب رداً على (ديوان الصبابة) لابن أبي حجلة، الذي تم إرساله للتو إلى محمد الخامس من مصر، وأردف أنه أخذ على عاتقه مهمة تشريف الموضوع، ومعالجة الحب الإلهي (محبة الله). ثم مدّح مولاه محمد الخامس وأهدى الكتاب إليه. يا لتقلبات الدنيا، سوف يعطي هذا السلطان أوامر في أواخر (١٣٧١م)، بالقبض على وزيره ومحاكمته بتهم، ستشمل ولعه بجمع الأموال وانزلاقه إلى الزندقة لتبنيه المزعوم فكرة (وحدة الوجود)، التي لا ريب في أن ابن الخطيب رفضها بوضوح في طيّ (روضة التعريف). ومن المدهش الكمّ الهائل الذي يحويه (الروضة) من المعلومات المتعلقة بالتراجم والكتّاب والأفكار والمفاهيم الفلسفية والروحانية والزهدية، إلى درجة أنه يمكن اعتبار هذا المؤلَّف بحق أكبر موسوعة للأفكار الصوفية الإسلامية المدوّنة بالأندلس.

في نظري، كان قصد ابن الخطيب من خلال تأليفه عن (محبة الله) إنشاء بنيان تتعايش فيه كل العلوم البشرية العقلية والنقلية مع كتابات الصوفية، التي كانت آنذاك في ذروة انتشارها في الإسلام، ولكن بعد تمحيصها من الانحرافات العقلانية والحلولية، إن جاز التعبير، وكل ذلك استجابة لحاجة داخلية تحثه على ترتيب نفسه في مرحلة صعبة من حياته، لكن التداعيات السياسية لم تسعف ابن الخطيب، وقد وجد أعداؤه في مقارباته لمفاهيم الإشراقية والصوفية الوجودية ذرائع كافية لإدانته. وللأسف الشديد تم حرق أعماله في منتصف عام (٧٧٣هـ -١٣٧٢م) على الملأ في غرناطة بحضور فقهاء وعلماء المدينة، لا سيما أعماله التي اعتبرها مَن حاكمه شاذةً ومفسدةً، وعلى صدرها (روضة التعريف بالحب الشريف)، الذي كان كاتبه قد بعث ببضع نسخ منه إلى (خانقاه سعيد السعداء) بالقاهرة، وإلى بعض من أصدقائه الأوفياء.

من عادة الملوك وقتئذٍ دعوة أتباع الطرق الصوفية للمشاركة في الاحتفالات الدينية

انقلبت الأمور فأصدر السلطان محمد الخامس مرسوماً يأمر فيه بطرد الصوفية من مملكته

استهل كتابه بالإشارة لديوان «الصبابا» لابن أبي حجلة

معبر رئيس لحجاج بيت الله

جـدة
موقع تراثي عالمي



نافورة الملك فهد



حسن بن محمد

تقع مدينة جدة على الساحل الغربي من المملكة العربية السعودية، وتحديداً عند منتصف الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر، وهي ضمن نطاق منطقة مكة المكرمة، وتمثل منخفضاً لمرتفعات الحجاز. ولقد برزت هذه المدينة بصفة لافتة في عهد الخليفة الراشدي عثمان بن عفان، الذي كان قد أمر بتحويلها إلى ميناء كبير حتى تتمكن سنوياً من استقبال الأعداد المتزايدة من حجاج البر والبحر والمتجهين نحو مكة لأداء فريضة الحج والعمرة، ولاتزال مدينة جدة إلى اليوم تمثل المعبر الرئيس لحجاج البحر والكثير من حجاج البر القادمين من عدة مدن عربية.

اليونيسكو أدرجت مدينة جدة ضمن مواقع التراث العالمي الإنساني


مبانٍ تحافظ على تراث المدينة

وتضم اليوم مدينة جدة العديد من المناطق التاريخية والتراثية، ولعل من أبرزها؛ بواباتها القديمة، وسور جدة الكبير، الذي قام ببنائه أحد أمراء المماليك في إطار سعيه إلى تحصينها من جهة البحر الأحمر، وتأمينها من كل التهديدات الخارجية، وذلك بعد أن تتالت عليها الهجمات في ذلك الوقت، ولقد نجح في بناء سور كبير وأحاطه من الخارج بخندق ضخم، كما قام بإنشاء العديد من القلاع والأبراج للتحصين، وثبت فوقها المدافع لصد هجمات السفن الحربية الأوروبية، خاصة البرتغالية التي كانت تغير على هذه المدينة بشكل مستمر.

وكان لسور مدينة جدة التاريخي بابان، واحد من جهة مدينة مكة، والآخر من جهة البحر، وكان يحتوي على ستة أبراج، ولقد تمت إزالة هذا السور التاريخي عام (١٩٤٧)، بفعل التوسع العمراني الكبير الذي شهدته المدينة.

وتتكون مدينة جدة من عدة أحياء قديمة، والتي كان السكان القدامى يطلقون عليها اسم الحارة. وقد اكتسبت تلك الأحياء أسماءها بحسب موقعها الجغرافي داخل المدينة، وكذلك من خلال شهرتها بالأحداث التي مرت بها، ومن ذلك نجد (حارة الشام) التي تقع في الجزء الشمالي من داخل السور في اتجاه بلاد الشام، وكذلك (حارة اليمن) التي تقع في الجزء الجنوبي من داخل السور، ولقد اكتسبت مسماها من خلال اتجاهها نحو بلاد اليمن.

وكذلك نجد (حارة البحر) التي تقع في الجزء الجنوبي الغربي من مدينة جدة وتطل على البحر. أما الأسواق القديمة في مدينة جدة؛ فتحتوي على العديد من محال الحرف التقليدية والشعبية، ومن أشهرها: (سوق العلوي، وسوق البدو، وسوق قابل، وغيرها..)، ويوجد اليوم في مدينة جدة العديد من المتاحف، مثل: (متحف جدة الإقليمي، ومتحف علوم البحار، ومتحف صفية بن صقر التراثي)، ونظراً للأهمية التاريخية والتراثية لمدينة جدة، فقد قامت منظمة اليونيسكو في سنة (٢٠١٤) بإدراج هذه المدينة التاريخية ضمن مواقع التراث الإنساني العالمي.

وتعتبر نافورة جدة أعلى نافورة في العالم، وتقع هذه النافورة الضخمة على شاطئ مدينة جدة، وتعد إحدى أهم المعالم السياحيَّة الواقعة على الشاطئ الغربي للبحر الأحمر، وقد أضفت هذه النافورة مسحة كبيرة من الجمال على هذه المدينة، ومثلت معلماً حضرياً زاد من استقطاب السياح من داخل المملكة وخارجها. وما يثير في هذه النافورة، أنها من الضخامة

> **تجمع السياح في أحيائها وأسواقها ومتاحفها ومنتجعاتها من داخل المملكة وخارجها**


مسجد الرحمة في جدة


باب مكة



المدينة التاريخية

بحيث يُمكن مشاهدتها في جميع أنحاء مدينة جدّة، وقد تم تصميمها على شكل يشبه إلى حد كبير المبخرة العربية التقليدية، وهي رمز من رموز الأصالة والتراث العربي، وتتم إضاءة هذه النافورة الضخمة ليلاً بواسطة العديد من الكشافات الضوئية، والتي تصل إلى ما يزيد على خمسمئة كشاف، وهي ذات إنارة قوية وعالية. وتعد نافورة جدة الشهيرة أعلى نافورة في العالم، ولذلك تم تسجيلها في كتاب (موسوعة جينيس العالمية للأرقام القياسية)، وهي أطول من برج إيفل المعلم التاريخي الشهير في العاصمة الفرنسية باريس.

كما يوجد في مدينة جدة مهرجان تراثي كبير، وأصبحت تشتهر بهذا المهرجان السنوي، حيث تتشح المدينة بصبغة ثقافية واحتفالية كبيرة، تربط بين عراقة الماضي الضارب في القدم، وبين الحاضر المنفتح على العالم بكل حضاراته وإنجازاته، وإن الهدف الأساسي من هذا المهرجان التراثي الجميل، هو السعي إلى المحافظة على المقومات التراثية والإنجازات الحضارية لهذه المدينة، وكذلك العمل على المساهمة في ربط الماضي العريق بالمستقبل، وإتاحة الفرصة لأكبر عدد ممكن من سكان جدة ومن زوارها الاقتراب بشكل أكبر من مكونات هذه المدينة التاريخية، والتعرف إلى تراثها، وكذلك توعية الجيل الصاعد من الشباب بأهمية تاريخ مدينة جدة وعاداتها وتقاليدها، والعمل على تعزيز مكانة المملكة العربية السعودية كمصدر مهم في الأدب والتاريخ والثقافة العربية والإسلامية، وقد عرفت جدة القديمة الحياة المتمدنة قبل أكثر من قرنين من الزمن، وتميزت بيوتها بتصميم فريد. ومنذ ذلك الوقت وإلى اليوم، ظل نمطها المعماري الخاص مثار إعجابٍ وإبهارٍ للعالم، ما جعله يسجل في قائمة التراث العالمي لليونيسكو.

تعتبر نافورة جدة أعلى نافورة في العالم وهي من معالم المدينة السياحية

تتميز بعراقة الماضي الضارب في القدم.. والحاضر المنفتح على العالم



تداخل الحداثة والأصالة

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من الأساليب البلاغية الجميلة، الكناية، وهي: لفظٌ يعتمد على معنيين، واحدٍ ظاهرٍ غيرِ مقصود، وآخرَ مَخْفيٍّ هو المَقصودُ، قال أحدُهم، يصفُ حجّاماً:

أَبـوكَ أبٌ مـا زالَ للنّاسِ مُوجِعاً   لأَعْناقِهِمْ نَقْراً كما يَنْقُرُ الصَّقْرُ
إذا عَـوَّجَ الكُتّابُ يوماً سُطورَهُمْ   فَلَيْسَ بِـمُعْـوَجٍ لَـهُ أبـداً سَطْرُ

نَقَرَ الطّائرُ الحَبَّةَ: الْتَقطها. ونَقَرَ الشَّيْءَ: ثَقَبَهُ بالمِنقار، والمُرادُ: أنَّهُ يَثْقُبُ عُروقَ الإنسانِ بِمِحْجَمِه. وقال البُحتريّ:

فأتْبَعْتُها أُخْرى وأضْلَلْتُ نَصْلَها   بِحَيْثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ

والمقصودُ، القَلْبُ الذي يجمعُ تلكَ الصِّفاتِ.

وادي عبقر

ألَمْ تَرَ أنَّ القلبَ (للشاعر تميمِ بنِ مقبلٍ العامريّ)

تميمُ بنُ أُبيّ بنِ مُقبلٍ، منْ عامرِ بنِ صَعْصَعَةَ، أبو كعبٍ. جاهليٌّ، أدركَ الإسلامَ وأسلَمَ. وُلد نحو ٣٧ قبلَ الهجرة/ ٥٥٤ ميلادية. عاشَ نَيِّفاً ومِئَةَ سنةٍ، وعُدَّ في المُخَضْرمينَ. له ديوانُ شعرٍ مطبوع. (من الطويل)

ألَـمْ تَـرَ أنَّ القلبَ ثـابَ وأَبْصَـرا   وجلّى عَماياتِ الشَّبابِ وأَقْصَرا(١)
ويَـدَّلَ حِلْماً بَعْدَ جَهْلٍ، ومَـنْ يَعِشْ   يُـجَـرِّبْ ويُـبْـصِـرْ شـأنَـهُ إنْ تَـفَكّرا
أَبـى القَلْبُ إلاّ ذِكْـرَ دَهْـمـاءَ بَعْدَما   غَنينا، وأضْحى حَبْلُها قَدْ تَبَتّرا(٢)
وكـنّـا اجْـتَـنَـيْـنـا مَـرَّةً ثَـمَـرَ الصِّبا   فَـلَـمْ يَـبْـقَ مِـنْـهُ الـدَّهْـرُ إلاّ تَـذَكُّـرا
وعَـمْـداً تَـصَدَّتْ يَـوْمَ شاكِلَةِ الحِمَى   لِـتَـنْـكَـأَ قَـلْـبـاً قَـدْ صَـحـا وتَـوقَّـرا
فـيـالَـكَ مِـنْ شَـوْقٍ بِـقَـلْـبٍ مُـتَـيَّـمٍ   يُجَنُّ الهوى منها، ويـا لَـكَ مَنْظَرا
وما أَنْـسَ مِـلأَشْـيـاءِ لا أَنْسَى قَوْلَها   وقَدْ قَرَّبَتْ رِخْوَ المَلاطينَ دَوْسَرا(٣)
أَلا يـا اجْـتَـدَيْـنـا بِـالـثَّـوابِ، فإنَّنـا   نُثيبُهُ وإنْ ساءَ الغَيورَ المُحَثَّرا(٤)

١- ثابَ: عادَ. جلّى: أزالَ. ٢- دَهْماء: حبيبةُ الشّاعر. ٣- مِلأَشْياءِ: مِنَ الأشياءِ للضّرورةِ الشّعريّة. المِلاطان: الجانبان. الدَّوْسَرُ: الضَّخْمُ الشّديدُ. المقصودُ أنّها خاطبَتْه وهي تستعدّ للسفرِ على جملٍ ضَخْمٍ. ٤- الاجتداءُ: الطلبُ والسؤال، تطلبُ إليه العودةَ، حتى تبادلَهُ بمثلها.

قصائد مغنّاة

أَقولُ وَقَد ناحَت

شعر أبي فراس الحمداني

غنّاها ناظم الغزالي (من مقام اللامي) (من بحر الطويل)

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ ... أَيا جارَتا هَل تَشعُرينَ بِحالي
مَعاذَ الهَوى ما ذُقتِ طارِقَةَ النَوى ... وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمومُ بِبالِي
أَيا جارَتا ما أَنصَفَ الدَهرُ بَينَنا ... تَعالَيْ أُقاسِمْكِ الهُمومَ تَعالَي
تَعالَيْ تَرَي روحاً لَدَيَّ ضَعيفَةً ... تَرَدَّدُ في جِسمٍ يُعَذَّبُ بالِ
أَيَضحَكُ مَأسورٌ وَتَبكي طَليقَةٌ ... وَيَسكُتُ مَحزونٌ وَيَندِبُ سالِ
لَقَد كُنتُ أَولى مِنكِ بِالدَمعِ مُقلَةً ... وَلَكِنَّ دَمعي في الحَوادِثِ غالِ



فقه لغة

بين السُّؤال والاستخبار والاستفهام: الاستخبار، هو طلبُ الْخَبَر فقط وَالسُّؤالُ يكون طلبَ الْخَبَر بالْأَمْر وَالنَّهْي، وَهُوَ أَنْ يسأل السَّائِلُ غَيرَهُ آمِراً أَو ناهِياً. وَالسُّؤالُ وَالْأَمر سَوَاءٌ فِي الصِّيغَة، وَإِنَّمَا يَخْتَلِفَانِ فِي الرُّتْبَة؛ فالسؤالُ من الْأَدْنَى إِلى الأعلى، وَالْأَمرُ عكسه. أما الِاسْتِفْهَام، فَلَا يكونُ إِلَّا لِما يَجْهله الْمُستفهم أَو يشكُ فِيه. وأدواتُ السُّؤال: هَل وَالْهمزة وَأم وَمَا وَمَنْ وَأي وَكَيفَ وَكمْ وَأَيْنَ وَمَتَى. بين الدُّعاء والنِّداء والصياح، أَنَّ النِّدَاء، هُوَ رفع الصَّوْت بِمَا لَهُ معنى. وَالدُّعَاء يكون بِرَفْع الصَّوْت وخفضه؛ يُقَال (دَعَوْتُه من بعيدٍ ودَعَوْتُ الله فِي نَفسِي)، وَلَا يُقَال ناديتُ الله فِي نَفسِي. والصياح: رفعُ الصَّوْت بِمَا لَا معنى لَهُ، والأصواتُ ليستْ خاصَّةً بالإنسان وحدَهُ، فلِلْأشياءِ أصواتُها، وللْبهائِمِ كذلك.

أخطاء شائعة

يقول بعضُهم: (هاجمَ المعتدونَ السُّكَّانَ العُزَّلَ)، بتشديد الزَّاي، جمعاً لـ (أَعْزَلَ)، وهو خطأ، والصوابُ (العُزْل)، بسُكونِها، لأَنَّ مفردها على وزن (أَفْعَل)، كـ (أَحْمَر، وأَزْرَق) وجمعُهُما (حُمْرٌ، وزُرْقٌ).

(واستعرضَ المسؤولُ الطَّابور)، و(وقفَ التلاميذُ في طابور الصَّباح)، كثيراً ما نسمعُ هاتين الجملتين. الخطأ في كلمةِ (طابور)، لأَنَّها كلمةٌ غيرُ عربيةٍ، أصلُها تركي، وهي (طابقور) ثم اختُزِلت القافُ منها، وتدل على عدد من الأفراد يتشكَّلون في الزمن نفسه، أمام مكانٍ يقدِّمُ خدماتٍ أو بضائعَ.

في العربية: طَبَرَ: قَفَزَ، واختَبَأَ. والطُّبَّار: ضَرْبٌ من التين لونُهُ أحمرُ.

أما البديل الصحيح لها، فهو رَتْل، أو صَفّ، أو فِرْقَة؛ فنقول (استعرض الرَّتلَ)، و(وقفَ التلاميذ في الرَّتْل).

واحة الشعر

رابعة العدوية

وتكنّى بـأمّ الخَيْر، عابدةٌ مسلمةٌ، إحدى الشخصيات المشهورة في عالمِ التصوّف.

أبوها إسماعيل من بني عَدْوة، وُلدت في بغداد سنةَ ١٠٠ للهجرة / ٧١٧ للميلاد، بعد ثلاث بناتٍ، فسمّاها أبوها رابعة، وكان فقيراً.

نشأت في بيئة إسلامية، وحفظت القرآن الكريم، وتدبّرت آياته، وقرأتِ الحديثَ وتدارستْهُ وحافظتْ على الصلاةِ وهي في عمرِ الزّهور، وعاشتْ حياتَها عذراءَ بتولاً، رغمَ تقدُم رجالٍ كُثُرٍ لخِطبتها، لأنّها انصرفتْ إلى الإيمانِ والتعبّد.

ورسالتُها لكلِّ إنسانٍ كانت: أنْ نحبَّ من أحبّنا أولاً وهو الله.

تمتّعت رابعةُ بموهبةِ الشّعر، وتأجّجت تلك الموهبةُ بعاطفةٍ قويةٍ، ملكتْ حياتها فخرج شعرُها رسالةً لمن حولها ليحبُّوا الله كما أحبّته.

ومن أشعارها في حبِّ الخالق:

أُحِــبُّــكَ حُـبَّـيْـنِ حُــبَّ الـهَــوى
وحُــبّــاً لأنَّــكَ أهْـــلٌ لِــذَاكَ
فـأمّــا الــذي هُــوَ حُــبُّ الـهَوى
فَـشُـغْـلي بِـذِكْـرِكَ عَـمّـنْ سِـواكَ
وأمّـــا الـــذي أنْـــتَ أهْـــلٌ لَــهُ
فَـلَـسْـتُ أرى الـكَـوْنِ حَـتّـى أراكَ
فـلا الـحَـمْـدُ فـي ذا ولا ذاكَ لي
ولـكـنْ لـكَ الـحَـمْـدُ فِـي ذا وذاكَ

ومن شعرها أيضاً:

يـا سُـــروري ومُــنْــيـتـي وعِـمـادي
وأنـيــســي وعُــدّتــي ومُــرادي
أنــتَ روحُ الـفـؤاد أنــتَ رجـائـي
أنــتَ لـي مـؤنـسٌ وشـوقٌ كـزادي
أنــتَ لـولاك يـا حـيـاتي وأُنْـسـي
مـا تـشـتّـتُّ فـي فـسـيـحِ الـبـلادِ
كـمْ بـدتْ مِـنّـةٌ وكـمْ لـكَ عـنـدي
مِــنْ عــطــاءٍ ونــعــمــةٍ وأيـــادِ

اختلف المؤرخون في سنة وفاتها، لكن المرجّح أنها ١٨٠ للهجرة / ٧٩٥ للميلاد.



ينابيع اللغة

الفيروز آبادي

محمّدبنُ يعقوب، أبو طاهر، مَجْدُ الدين الشيرازي الفيروز آبادي

من أئمة اللغة و الأدب.

ولد بكارَزين، من أعمال شيراز، سنة ٧٢٩ للهجرة وانتقلَ إلى العراق، وجالَ في مصرَ والشّام، ودخلَ بلادَ الرُّومِ والهندِ. ورحلَ إلى زَبيد، سنة ٧٩٦ للهجرة، فأكرمه ملكُها الأشرفُ إسماعيل، وقرأ عليه، فسكَنَها ووَلِّي قضاءها. وانتشر اسمُه في الآفاق، حتى كان مرجعَ عصره في اللغةِ والحديثِ والتفسير، وتوفي فيها.

من كُتُبه (المغانم المُطابة في معالم طابة). وينسب له (تنوير المقباس في تفسير ابن عباس)، و(بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز)، و(نزهة الأذهان في تاريخ أصبهان)، و(سفر السعادة) في الحديث والسيرة النبويّة، وغيرها من الكتب والرسائل.

وكان قويَ الحافظة، يحفظُ مئة سطرٍ كلَّ يوم قبل أنْ ينام.

لكنْ أشهرَ كُتُبِهِ (القاموسُ المحيط)، وقد جاءَ في مقدمته: الْحَمْدُ لِلَّهِ مُنْطِقِ الْبُلَغَاءِ بِاللُّغَى فِي الْبَوَادِي، وَمُودِعِ اللِّسَانِ أَلْسَنَ[1] اللُّسْنِ الْهَوَادِي، وَمُخَصِّصِ عُرُوقِ الْقَيْصُومِ[2]، وَغَضَى الْقَصِيمِ[3] بِمَا لَمْ يَنَلْهُ الْعَبْهَرُ وَالْجَادِي[4]، وَمُفِيضِ الْأَيَادِي بِالرَّوَائِعِ وَالْغَوَادِي، لِلْمُجْتَدِي وَالْجَادِي، وَنَاقِعِ غُلَّةِ الصَّوَادِي[5] بِالْأَهَاضِيبِ الثَّوَادِي[6]، وَدَافِعِ مَعَرَّةِ الْعَوَادِي بِالْكَرَمِ الْمُمَادِي، وَمُجْرِي الْأَوْدَاءِ[7] مِنْ عَيْنِ الْعَطَاءِ لِكُلِّ صَادِي.

وتميّزَ القاموسُ، بغزارةِ موادِه، وسَعَةِ استِقْصائِه، مَعَ حُسْنِ اخْتِصارِه، وتَمامِ إيجازِه، ومَنْهَجِهِ المُحْكَمِ في ضبط الألفاظ.

توفي في زَبيد، سنة٨١٧ للهجرة.

١- أَلْسَنَ: أفصح.

٢- القَيْصُوم: نبات عطري.

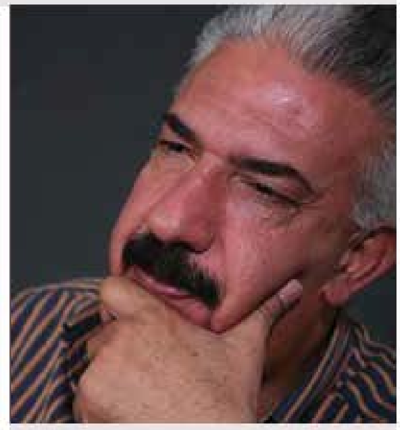
٣- القَصِيم: نوع من الشجر.

٤- العَبْهَرُ وَالجَادِي: نباتان.

٥- الصَّوَادِي: الظامئون.

٦- الثَّوَادِي: الغزيرة المياه.

٧- الأَوْدَاء: الأودية.



يوسف عبد العزيز

في التّخوم الغامضة للقصيدة

الشاعر راشد عيسى في كتابه (رشدونيوس)

كتاب (رشدونيوس) الذي بين أيدينا للشاعر الأردني (راشد عيسى) الصادر حديثاً في عمّان عن منشورات وزارة الثقافة الأردنية، سفرٌ شعريٌّ فريد من نوعه، إنه من المؤلّفات القليلة التي يتحدّث فيها شاعر عن الشّعر الذي يكتبه. أمّا الحديث الذي نقع عليه هنا؛ فهو بعيد عن تنظير النّقّاد والدارسين، أولئك الذين يقاربون النّصوص عادةً، بالتحويم حولها.. على العكس من ذلك تماماً، فالشاعر راشد عيسى هنا يكتب عن الشعر كواحد من عشّاقه الوحيدين، إنه متورّط به حتى النّخاع، ومصاب بلوثته، بل إنّ حياته ومصيره، ومستقبله ورغباته، قائمة كلّها في مهب الشعر. أمّا الوجود نفسه، فليس سوى مشروع قصيدة، كما يقول راشد في أحد فصول الكتاب: (بدأ الوجود مشروع قصيدة، وسينتهي وهي لم تكتمل). ويضيف قائلاً: (الكائنات كلّها ممسوسة بالشعر، لذا فالكون كلّه قصيدة مرعوبة تبحث عن شاعرها).

بناءً على هذا التّصوّر المدهش لماهيّة الشعر، فإننا نرى من خلال فصول الكتاب أنّ القصائد التي يكتبها الشعراء، ما هي غير مِزَق صغيرة من الظلال، أو الأقنعة التي تخفي وراءها حشداً هائلاً من العواصف الشعرية، وأن الشعر ليس قائماً في الورق، بقدر ما هو مترامٍ ومتعدّد في قصيدة هائلة اسمها الكون.

وهكذا.. فإنّ الأرض التي نتحرّك عليها هي أرض شعرية، والسماء التي تظللنا هي سماء شعرية، وكل شيء يصادفنا في الكون مسكون بروح الشّعر؛ (الأسطُقُسّات الأربعة المعروفة أيضاً (الماء والنار والهواء والتراب)، هي فضاءات شعرية، تلهم الشاعر بالصور والأخيلة. من جهة أخرى، فقد تناول الشاعر عدداً كبيراً من الأساتذة الشعريين الذين تأثّر بهم الشاعر، ولو دقّقنا النّظر لوجدنا أنهم عبارة عن عناصر من الطبيعة المحيطة به، جذبت انتباهه، لما احتوته في ثناياها من رهافة شعرية، من هؤلاء، الأساتذة: الصحراء، نار الحطب، الديك، الزيتونة، الحذاء، النهر، الناي، الحصان، السّراج، صباح القرية، والمرأة التي سيكون للشاعر معها شأن خاص في حياته. لنرى هذا على سبيل المثال ما علّمه السّراج لرفيقه راشد:

(الشعر سراج وهّاج، زيتُهُ أسئلة الألم والحرمان والشّقاء، وفتيلُهُ الأمل الجسور، وزجاجته ملاعب الأماني، وهالتُهُ شرفات الصّور الفنيّة. الفراشات تموت حبّاً بضوء السراج، تقدّم نفسها قرابين عشق وولاءً لعبقرية الضوء، والكلمات فراشات حول سراج الشعر تحترق لتنبعث من جديد، وتموت مرّات ومرّات لتسبب مسرّة المعنى أو غبطة الصّورة).

***

ثمّة فصل طويل يتحدّث فيه الشاعر عن علاقته بالنساء، وكيف ارتبطت المرأة عنده منذ البداية بالقصيدة. أوّل علاقة له مع المرأة كانت من خلال طيفها الحلمي الذي خفق له في الشعر، لقد كان ظهورها في حياته بمثابة معادل موضوعي لحالة الارتكاس والقنوط والوحدة التي دكّت قلبه. لقد استطاعت المرأة في طورها الرومانسي أن تعيد له بعض الأبّهة المفقودة، لكنها لم تستطع أن تفرد له الأحلام على اتّساعها.

الطور الثاني امتاز بالغزل الجسّي الممتزج بالغنائية، وبهذا فقد اقترب الشاعر من هالة الأنثى، وتأمّلها عن قرب. الطور الثالث صار الشاعر يبحث عن حبيبة تكون له أمّاً حانية، فيسند رأسه على صدرها ويرتاح. الطور الرابع كان طور أسطرة المرأة، وبفعل هذه الأسطرة، فقد تحوّلت المرأة إلى كائن خلبي، ملأ حياته بالجمال والأمل. في طورها التالي انتقلت المرأة إلى شرفات التخييل ومكائد التصوير الفنّي كما يقول، أي إلى مهمّة قريبة من مهمّة القصيدة. لا تلبث المرأة أن تكون صديقة للشاعر في طورها الجديد، ولكنّه سرعان ما يضيق صدره أمام هذا التّصوّر، فيأخذه الشطح بعيداً باتجاه أفق سوريالي مختلط بصراخ الأعماق، ليعانق المرأة في ذروة شقائه ولهفته.

الطور الأخير الذي تمرّ به المرأة هو طور رجوى، التي خصّص لها الشاعر ديواناً كاملاً ضمن ديوانه (دمعة النّمر). أمّا رجوى هذه؛ فهي قمر الحنين المرفوع فوق رأسه، ذاك الذي يغدق عليه بمطر الشّعر الحرّاق، ويمنحه الطمأنينة، ويضيء عتمته بالمحبة. وبظهور رجوى تعود صورة المرأة لتمتزج من جديد بصورة القصيدة، وما رجوى إلا شبيهة (جالاتيا) التي نحتها (بجماليون) من أعماقه ذات زمن، فاستوت امرأة، ثمّ صارت عشيقةً لبجماليون، الذي تورّط في حبّها حدّ الجنون. لنقرأ ما يقوله رشدونيوس عن جالاتياه، أعني عن رجواه:

ورجوى لو رأى نهرٌ خطاها
توقّف عند خطوتها احتراما
ورجوى لو رأى فجرٌ ضحاها
لردّ على مفاتنها السّلاما
ويرشقني بنفسجها فيحيي
حدائقَ كنتُ أحسبُها حطاما
ختمتُ بها البدايةَ أم أراني
حللتُ بها لأبتدئ الختاما

***

عبر سفرهم الطويل في بريّة الشّعر، غالباً ما يجنح الشعراء العشّاق إلى تلك اللغة المحببة الغامضة، علّها تسرد ولو شيئاً يسيراً من تبجّسات الأعماق. ولأنّ اللغة يتيمة وعاجزة لا تسعفهم في الإفصاح عن مكنونات الدّاخل الفيّاض، فإنهم يلجأون إلى تحميل أشواقهم ومسرّاتهم وخيباتهم، من خلال الكلام القليل الذي بصعوبة بالغة يعثرون عليه. لكأنهم هنا يمحون أكثر ممّا يكتبون. إنهم في الواقع، يطمحون إلى كتابة الصّمت، الذي يتحدّث عنه الشاعر راشد عيسى، في هذا المقطع الشعري:

اللون يقول بلا صوت
والعطر يحدّثنا بالصّمت
والشمس تبوح النّور بغير كلام
والليل يثرثر بالإنصات
والنّحلةُ حتى النحلة تحكي شعر
العسل بلا أصوات

الصمت هنا هو وجه من الوجوه المتعددة للشعر. إنه، أي الشعر، فيلسوف الكبرياء أيضاً، كما يقول الشاعر، هو الجنون الرشيد، وهو أرجوحة الطفولة، والموسيقا التي يتماهى الكلام مع إيقاعها وأصواتها الهاذية، وهو أصدق الكاذبين، وحضارة الحرية. وعلى الرغم من كل هذه الوجوه، التي تتقافز في مرآة الشعر، فإن الشعر بعيد وناءٍ، فليس ثمة من تعريف محدّد له، وكلما كتب الشاعر قصيدة واحتفل بها، سرعان ما يستمع إلى صوت يخرج من أعماقه ليقول له: أمن أجل هذه القصيدة كانت مغامرتك؟ فتّش عن الشعر في مكان جديد. لذلك ففي أحد فصول الكتاب، وهو بعنوان (ما أغرب أخلاق الشعر، وما ألذ جنونه)، يقول راشد:

(ليس للشعر أسباب مستقرّة، ودوافع متّفق عليها، ومنابت يُطمأن إلى ثباتها. إنه شقيق الماء، قد ينبجس من غيمة، أو صخرة، وهو شقيق الكمأة الفطر، ينبت من غير بذور، في الصحراء أو في المزرعة. يتأبّى الشعر عن أن يكون له أصل أو سلالة. إنه نفور حرون صانع كينونة).

في هذا الفصل يسترسل راشد في الحديث حول الشعر، حتى تقع يداه على العبارة الذهبية الآتية:

(فلا حقيقة للشعر إلا الوهم، إذاً كأنّ الشعر استحضار الحقيقة بالوهم، أو هو كذلك).

وكأنّ الشاعر رشدونيوس هنا يتصادى مع أبيات أبي نوّاس في حديثه عن الشعر أيضاً، حين قال:

غير أني قائلٌ ما أتاني
من ظنوني مكذِبٌ للعيانِ
آخذٌ نفسي بتأليف شيءٍ
واحدٍ في اللفظ شتّى المعانِ
قائمٌ في الوهم حتى إذا ما
رمتَهُ رمتَ معمّ المكانِ

***

أخيراً، فإنّ هذا الكتاب من الكتب القليلة التي تعالج أمر الشّعر، وتهيم به، وتتحدّث عنه بهذه الحميمية والحب. إنه إضافة مهمّة للمكتبة العربية، ولشعرنا العربي الحديث والقديم على حدٍّ سواء.

الكائنات كلها منجذبة للشعر لذا فالكون كله قصيدة تبحث عن شاعرها

الماء والنار والهواء والتراب هي فضاءات شعرية تلهم الشاعر بالصور والأخيلة

ليس للشعر أسباب مستقرة ودوافع متفق عليها ومنابت يُطمأن إلى ثباتها

تأليف

جبر الخواطر



خليل الجيزاوي

بطول الطريق كانت جدتي تخب في جلبابها الأسود الباهت بخطوات واسعة، كأنها تأكل الطريق، تحمل ما جهزته طوال ليلة الخميس ونشرته في غرفة الخبيز، حتى بات يتلألأ في ضوء القمر، ذلك الذي كان يغازلني من شيش الشباك المكسور، مع آذان الفجر استيقظت على كركبة الصاجات والمعارك المعتادة بين القطط والكلاب، أمام الباب الكبير المغلق الذي نفتحه مع شروق الشمس، وكنت ألهث خلفها، ممسكاً بيدي اليسرى طرف جلبابها، وباليمنى أقبض على حقيبتي المدرسية، بطول الطريق تحكي عنهم، أنهم منذ البارحة ينتظرون هذه الزيارة الأسبوعية، فتحوا الأبواب، كنسوا الشارع، رشوه بالماء، سقوا ظمأ الأشجار، فرشوا البسط، أشعلوا راكية النار، وضعوا كنكة الشاي، تحلقوا حولها في انتظار قدومنا، نحمل لهم القرص، بلح العجوة، العنب، الموز، البرتقال. مندهشاً أسأل جدتي:

– يعني لا يوجد عندهم أكل؟!

– لا.. لا، عندهم خير كثير، وربنا يعطيهم من نعمه الكثيرة، يأكلون من رزقه، لكن هذه زيارتنا الأسبوعية، وجدك يحب أن يأكل من عمل يدي، وكنت كلما أقترب من بيوتهم، أنكمش في مريلة المدرسة، وأحتضن جدتي خائفاً، ومرعوباً، تضمني إليها قائلة: لا.. لا تخف، من يحفظ القرآن لا يخف، القرآن يحفظ صاحبه وينجيه!

تتلف هي في طريقها المعتاد، تتمتم بقراءاتها، تبسمل، تحوقل، ثم تتلو ما تيسر لها، تقول وأردد صامتاً: السلام عليكم، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، السلام عليكم دار قوم..

تقرأ بصوت عال، وهي تقبض على يدي، وتقطع قراءتها لتشير بإصبعها: هذا بيت عمك!

تقرأ سورة الإخلاص والفتح والناس والفلق، ثم تجد صوتها يتغير وتعلوه الحشرجة، فترى فيض العيون خيوطاً، وهي تقول بحنان بالغ ورقة واضحة: وهذا بيت جدك وخالك! تنظر يميناً ويساراً، تلقي السلام على النساء الزائرات، والفقيرات السائلات، تضع يديها في سيالة جلبابها، وتعطي لهن دون أن ترى ماذا أعطت يدها؟!

تضع حملها المزين بالبشكير الكبير الذي لم يخرج من الدولاب المكسور إلا لهذه الزيارة الأسبوعية

يهرول ناحيتها الشيخ عبدالعزيز والشيخ مصطفى والشيخ محمد، فتفرش لهم الحصيرة أمام باب جدي وتدفعني للجلوس بجوارهم قائلة: اجلس واقرأ معهم سورة يس، كان جدك يحبها ويحب أن يسمعها منك، سورة يس لها فضل عظيم

أجلس القرفصاء على حافة الحصيرة، أردد آيات سورة يس، التي حفظتها خوفاً من فلكة الشيخ علي نوفل، في كتاب القرية، وبين الآية والآية، كنت أفتش عن عدة الشاي وراكية النار، أتلمس رؤية أشياء جدي التي أعرفها جيداً، فلا أجدها، ثم أسرع بالقراءة حتى ألحق بالمشايخ، حين ضبطتني جدتي منشغلاً في البحث عن أشياء جدي، تنتهي جدتي من توزيع حصص أكل الرحمة على المشايخ، ثم رأيت جدتي تقف أمامي شبه ضاحكة تقول:

افتح حجرك ياشيخ حماده وخذ نصيبك، لقد أحسنت القراءة اليوم!

مع الخميس الأول لزيارة أبي، وجدت الشارع أكثر نظافة، لا يوجد أثر للتراب، وازدادت الأشجار طولاً وعرضاً، وامتلأ الشارع عن آخره بالزائرين! لكنني في النهاية عرفت الطريق إلى حصيرة المشايخ، ورفعت صوتي بقراءة سورة يس التي يحبها جدي، ويحب أن يسمعها أبي من الشيخ محمد رفعت، ذلك الذي كان يحلو له أن يناديه بـ(كروان الإذاعة)، وهجم البكاء علي بصوت عال، وانهمرت دموعي كأنها حبات مطر متدفق

ربتت على كتفي، تنبهت وألقيت روحي في حضنها، وجدتني أبكي مرة أخرى، وأنا أقبل ما أصل إليه، أقبل يديها، كتفها، رأسها، أمسكت وجهي بين يديها العفيتين وقالت لي بنظرة عتاب:

ما لك يا أعز الناس؟ وهل الرجال يبكون؟

انتبهت، كفكفت دموعي، وكنت لاأزال بين حضنها، أتشمم رائحتها مثل طفل صغير، عثر أخيراً على حضن أمه قلت لها بصوت نصفه بكاء: تعبان قوي يا جدتي، وأبوي واحشني قوي

هزتني وكأنها تشد وتصلب عوداً واقفاً، وقالت: اجمد يا أعز الناس، ستطيب جروحك. وابتسمت وهي تضمني إلى حضنها مرة ثانية، ثم رفعت رأسها تنظر ناحية السماء، وقالت بثقة: (وربك مع المنكسر جابر).

وراحت تردد مرة ثانية وثالثة (وربك مع المنكسر جابر.. وربنا سيجبر خاطرك. جبر الخواطر على الله يا ولدي، فلا تحزن).

حين لسعني الشوق وتلهفت إلى رؤية أبي، لم أنتظر موعد الزيارة الأسبوعية، صحوت مبكراً، وعلى طريق المدرسة، كنت أشاهد تلك البيوت الواطئة والهادئة. أدخل الشارع الواسع، أردد ما حفظته من قراءة جدتي، أرفع صوتي دون خوف قائلاً: (السلام عليكم ورحمة الله وبركاته دار قوم مؤمنين، أنتم السابقون..)، وأجد نفسي أجلس القرفصاء أمام بيت جدي وأبي، أقرأ سورة يس، وفيض الدموع يسيل شوقاً ولهفة للقاء الأحبة: جدي، وخالي، وعمي، وأبي.

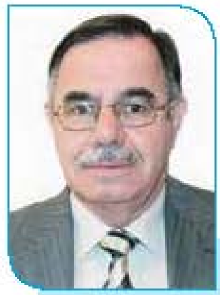
وفجأة أجدني أحس بقشعريرة تسري في جسدي، فقد كانت يد أبي التي أعرفها جيداً، تلمس شعري برفق، وتنزل على كتفي، وهو يجذبني إليه بحنان، ويضمني في حضنه، وأجد نفسي أذوب، أذوب في حضنه الدافئ.

فأمسح دمعي وأقبل يديه قائلاً: عد، عد يا أبي ولا تسافر ثانية.



نقد

جبر الخواطر معالجة مفهوم الموت



د. سمر روحي الفيصل

المعروف أن الثقافة الإسلامية تعلي من شأن جبر الخاطر، وتطرح سنداً له من القرآن والحديث، حتى إن الإمام سفيان الثوري عده عبادة يتقرب بها الإنسان إلى ربه، وعده آخرون دليلاً على سمو النفس، وعظمة القلب، ورجاحة العقل. والمهم في أمر جبر الخاطر أنه أصبح قيمة إنسانية دالة على التعاطف بين الناس؛ لذلك تراهم يبادرون إلى المشاركة في العزاء، وإلى سد عوز الفقراء والمحتاجين، والاهتمام باليتامى، وغير ذلك من الأفعال الإنسانية.

والظن أن خليل الجيزاوي أفاد من المفهوم الإسلامي لجبر الخاطر في بناء قصته، ومنحها العنوان الشائع نفسه: (جبر الخواطر)، ثم جعلها تستند إلى شخصيتين: شخصية الجدة التي يعبر سلوكها عن تحليها بقيمة جبر الخاطر، وشخصية الطفل حمادة الذي توفي أبوه قبل أسبوع، وقدمته القصة على أنه يرافق جدته إلى المقبرة، دون أن يدرك مفهوم الموت الذي أبعد أباه عنه. وقد سعت الجدة إلى جبر خاطر حفيدها حمادة، فجعلته يتعرف قبور جده وعمه وخاله وأبيه، ويشارك الشيوخ القراء في قراءة سورة يس. وعندما بكى لشعوره بالحنين إلى أبيه، ضمته إلى صدرها، وجبرت خاطره بقولها له إن الرجل لا يبكي، وإن جرحه سيلتئم، وإن الله سيجبر خاطره. ثم طلبت منه ألا يحزن، فهدأ حمادة، لكنه عاد ثانية إلى المقبرة، وشعر في أثناء وجوده فيها بأن أباه يلمس شعره وكتفيه، ويضمه إليه، فمسح دموعه، وطلب من أبيه ألا يسافر ثانية.

القصد الفني من القصة هو جبر خاطر حمادة، الذي توفي أبوه وهو لا يدرك معنى الموت، ويعتقد أن أباه مسافر، وأنه سيعود يوماً؛ لذلك طلب منه ألا يسافر ثانية. هذا الفهم للموت يشير إلى أن حمادة مازال طفلاً دون العاشرة أو الحادية عشرة، لم يرتبط بالواقع بعد، ذلك أن مفهوم الموت فلسفي مجرد، والطفل في هذه السن يدرك الأشياء المادية، ويصعب عليه إدراك الأشياء المجردة، بل الموغلة في التجريد كموضوع الموت. وهذا الأمر يعني أن خليل الجيزاوي رغب في أن يطرح صورة الطفل حمادة وهو يواجه مفهوم الموت، وصورة جدته التي تدرك معنى الموت، وتكل أمره إلى الله، وتعمل على جبر خاطر حفيدها.

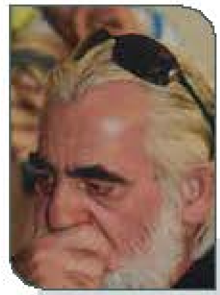
ولم يكتف خليل الجيزاوي بخلفية الجدة الإسلامية، بل راح يوضح خلفية ثقافتها الشعبية المرتبطة بالموت، فجعلها تصنع بعض الأطعمة (القرص وبلح العجوة) والحلوى (العنب والموز والبرتقال)؛ لتحملها معها إلى المقبرة تجسيداً للعادة الشعبية، التي تقضي بإعداد الأطعمة ليلة أول يوم خميس يلي الوفاة، وتوزيعها على المحتاجين، الذين يتوافدون يوم الخميس إلى المقبرة، وهم يعلمون أن هناك من سيقدم لهم طعاماً وحلوى ونقوداً بعد قراءتهم بضع سور من القرآن على روح الميت. وقد أفاد خليل الجيزاوي من هذا التقليد الشعبي، فجعل الجدة تعد الطعام والحلوى، وتحمله معها إلى المقبرة، وتصحب حفيدها معها ليتعرف المكان الذي دفن فيه أقرباؤه عموماً، وأبوه خصوصاً. فالجدة حاملة الحكمة في الثقافة الشعبية العربية، واختيارها الفني للدلالة على هذا الغرض اختيار دقيق في مواجهة الطفل الذي يرتبط في الثقافة الشعبية نفسها بعدم المعرفة، وبالارتباط بالجدة.

قصة (جبر الخواطر)، تبعاً لما سبق قوله عنها، مزيج متقن من الثقافة الدينية والشعبية والطفولة في موضوع واحد هو مفهوم الموت. واللافت أن خليل الجيزاوي، لجأ إلى لغة تعبر عن المزيج نفسه، فاستعمل عبارتي (راكية النار) و(كنكة الشاي) حسب دلالتهما في العامية المصرية، دون أن يضطر إلى توضيحهما. كما استعمل لفظة (الشيخ) بحسب دلالتها الشعبية على المنصب الديني، الذي يرجى أن يؤول إليه الإنسان، وبهذه الدلالة أطلقت الجدة اللفظة على حمادة الطفل. أو استعمال اللفظة نفسها للدلالة على قارئ القرآن في المقابر، الذي اتخذ القراءة وسيلة من وسائل عيشه، وبهذه الدلالة أطلقت الجدة لفظة الشيخ على القراء: عبدالعزيز ومصطفى ومحمد. ولم يكتف الجيزاوي باستعمال العبارات والألفاظ بحسب دلالاتها اللغوية الشعبية، بل أهمل لفظتي (الموت والميت) فلم يستعملهما، ولم يستعمل معهما ألفاظ (المقبرة والتربة والجبانة) بغية التخفيف من وقعها اللغوي، واستعمل بدلاً منها لفظتي (البيت والبيوت) في الخطاب الذي وجهته الجدة لحفيدها حمادة، فهو يدرك دلالة كلمة (البيت) ويقبلها؛ لذلك أرشدته إلى بيوت عمه وجده وخاله، وهي تقصد قبر كل واحد منهم.

ويخيل إلي أن لجوء الجيزاوي إلى الألفاظ البديلة من مكان الدفن موفق دال على أنه يعرف ما بذله أدباء الطفل في أثناء محاولاتهم تقريب مفهوم الموت من الطفل المتلقي لقصصهم المقدمة له. فقد شبه بعضهم الموت بالشمعة التي اكتمل احتراقها فانطفأت، وشبهه آخرون بزيت القنديل الذي نفد فانطفأ القنديل. وها هو الجيزاوي يجعل الموت سفراً، فيلتقي أدباء الطفل السابقين في تحويل المفهوم الفلسفي المجرد للموت إلى مفهوم مادي، هو السفر، يستطيع الطفل إدراكه عندما يفقد عزيزاً لديه.

صحيح أن العاملين في نقد قصص الأطفال يميزون بين نوعين من القصص: نوع يسمونه (قصة الطفل)، ويقصدون به القصة التي تلائم الطفل؛ لأنها نابعة من مفهوماته في مرحلته العمرية، فضلاً عن لغته. ونوع يسمونه (قصة عن الطفل)، يقصدون به القصة التي تتحدث عن الطفل، لكنها مقدمة للكبار وليست صالحة للأطفال. وظني أن قصة (جبر الخواطر) لخليل الجيزاوي من هذا النوع الثاني المقدم للكبار، وإن كان القصد الفني فيها هو جبر خاطر طفل لم يدرك بعد مفهوم الموت. ذلك أن خليل الجيزاوي نجح في توظيف الحياة الشعبية بعاداتها وسلوكها ولغتها وخلفيتها الدينية والشعبية، وراح يقدم هذا التوظيف على لسان حمادة الطفل وهو ممسك بجلباب جدته، وذاهب معها إلى زيارة المقبرة التي دفن أبوه فيها. وعندما جبر خاطره عاد وحده إلى المقبرة ليزور أباه، دون أن يتخلى عن حنينه إليه، ورغبته في ألا يسافر ثانية. ولعل هذه العودة تدل على أن خاطر الطفل السارد للقصة قد جبر، لكن ارتباطه بأبيه بقي راسخاً؛ لأنه مازال بعيداً عن أن يفهم معنى الموت.

بعد فوات الأوان



غسان حداد

في تلك السويعة الحمقاء والطبيعة تجبرها العاصفة الهوجاء لأن تغيّر من خلقها وتصرّفاتها وممارساتها الشيميّة، كانت الريح الصرصر تعبر المعلّقات فتصفر ثم تعوي كذئاب قضقضها الجوع؛ حتى لم يعد يعنيها احتساب أو تردد، وطير السماء تحوّم بحركات مجنونة، كأنها فقدت أفراخها أو تاهت عن أعشاشها، وزخّات المطر المتضاربة تلطم الأشياء، فتحسبها حبّات رمل كثبانيّة قذفتها رمال الصحارى على الوجوه والأبدان.. الأشجار ذات الخضرة الدائمة راحت تتأرجح بعنف استجابة لمهبّ الريح؛ كأنها نسوة بعثرت شعرها نواحاً على فقيد حبيب.. واختفت زرقة البحر مستبدلة بأمواه عكرة متربة، تتراكض نحو الشاطئ كأنها جحافل غزاة موتورين، لا تلبث أن تكشّر عن ضواحكها لحظة ارتطامها بصخور الشاطئ، فتبدو كأنها عجائز بعثر شيبهن وجع يضاهي أعمارهنّ.. كان بعض المارّة المجبرين ينحنون احتماء، أو يدرؤون أنفسهم بمظلّات معاندة كادت تتكسّر أو فعلتها، وبعضهم يتلفع بمعاطف غدت أسمالاً أفلست من الدفء فلا حول ولا قوّة.. والمركبات تشقّ العباب فترشق السيول كأنها قوارب رياضيّة تنشد كسب السباق.

في تلك السويعة الحمقاء قررت مغادرة المنزل إلى عملي الجديد، وأنا أفكر بأولئك الفقراء طريدي البرد محرومي الدفء، فور خروجي صفعني الرذاذ ودفعتني الهوجاء فكدت أسقط أرضاً، لكنّ قدمي كانت قد انزلقت في رامة آسنة تشكّلت لتوّها، تسرّب الصقيع داخل حذائي فقدمي فساقي ففقي عظامي التي راحت ترتجف كأنها أوتار قيثارة تعبث بها أنامل رعناء، عزّت كبريائي فأبيت العود إلى المنزل، وتابعت طريقي أدرأ لسعات المطر الرملي وأداري بعض بدني من الريح الصرصر وأنا أسأل نفسي: هل يجب على المجريات أن تسيّر الأمور بهكذا أسلوب وهكذا طريقة؟! ربما، ثم سألتها: لماذا بكيت البارحة كطفل فقد لعبته المفضّلة.

لحظة شرودي بتراكمات أخطائي خلال ممارستي مهنتي الجديدة، هذه التي امتهنتها درءاً وأنا في السبعين؟!، مسحت رقراق دمع العين بأشجع إبهام راحة يدي اليمنى الخشنة، وأعقبتُ مسح الأخرى بظاهره، فخرّشت راحة يدي الخشنة وجنتي الملتهبتين جرّاء حرارة القوس الكهربائيّة.

أصدر عمودي الفقري صرخات صامتة تشبه احتكاك مفصلات باب حديدي صدئة، وانسابت الأوجاع نزولاً كأفعوان متعدد الرؤوس ينشد التهام الربلة.. استيقظت الإصابة القديمة لقدمي اليمنى بطلق ناري غادر، وراحت تصلّ كسيف يشحذ أو تأرن كمهر يتقافز حول أمّه، فيبزّ الكل المتراكم ويتفوّق إمعاناً.. عندها فقط أدركت فاكتشفت أسباب أخطائي وتعثّر إنجازي، وأنني لا أنتظم في أولويّات خطوات العمل المراد تنفيذه.. ابتسمت بحرقة وبفرح غير ممارس أو مجرّب وقلت: ها قد تعلّمت ماذا يجب أن يكون، وأي شيء هو الأهمّ، وأين تكمن الأولويّات.. حتى وإن حصل هذا بعد فوات الأوان.



الإلهام وطقوس الكتابة



أنيسة عبود

لا يكاد يختلف اثنان على أن لكل أديب عاداته وطقوسه التي تساعده على استحضار إلهام الإبداع – كما يسميه بعض النقاد. على اعتبار أن هذا الإلهام يساعد على تخليق النص ونبشه من قاع المبدع.. لكن هذا الإلهام لا يأتي بسهولة ولا يلبي نداء الأديب حين يستدعيه، بل يتطلب الأمر إقامة طقوس معينة، إضافة إلى بعض الإجراءات التي يستلطفها (وحي الحروف)، ليطيع المبدع ويحقق له الإلهام العظيم.

حقيقة الأمر، عندما كنت أسمع عن هذه المنعطفات الإيحائية كنت أشكك فيها، وكنت أدعي أنها مجرد وهم، أو مبالغات وحذلقات خيالية يبتدعها الكتاب ليثيروا زوبعة أسطورية عنهم.

مبالغات؟ لا أبداً.. هي ليست كذلك.. بل هي حقيقة عند الكثيرين: لدرجة أن الإنسان العادي قد يرتاب ويشكك في السوية العقلية لبعض الكتاب ويتهمهم بالجنون.. وربما هذا ما ساعدت عليه وغذّته أبحاث فرويد وعلم النفس الأدبي.. ومع أنه يجوز التشكيك بصحة ما قاله فرويد أو غيره، إلا أني أعرف حالات ظريفة حول بعض الأصدقاء الكتاب وما يفتعلونه من طقوس جنونية أحياناً لملاقاة وحي الإبداع

والجنون الإبداعي أنواع وأشكال.. ولكل أديب إلهامه وجنونه الجميل، ومنها مثلاً أن أحد كتّاب القصة في مدينتي الصغيرة – جبلة – لم يكن يكتب إلا بعد طقوس معينة يقيمها ليأتيه الإلهام.. وكان يقسم أن الإلهام لا يأتيه إلا إذا توفرت هذه الطقوس أو الأجواء الغرائبية.. فمثلاً كان يشعل المدفأة صيفاً حتى لو كانت درجة الحرارة تفوق الثلاثين..

وذات صيف جاء هذا الأديب الصديق لزيارتي، كان يلهث متعباً ويتصبب عرقاً وهو يقف على الدرج. بدا عليه الإرهاق والقلق. قلت (لا بأس يا صديقي. كلنا نعاني حر الصيف والرطوبة الخانقة.. هذا ما يفعله بنا جارنا البحر الذي يقايضنا بالرطوبة على جماله ومتعة النظر إليه).

أحضرت له العصير المثلج وتركته صامتاً كي يرتاح ويهدأ. لكن سرعان ما قال بلهجته الساحلية الفرحة (خيتو.. يا خيت) لقد كتبت نصاً مذهلاً وأريدك أن تقرئيه وتبدين رأيك به.. ابتسمت وأنا أهنئه كعادتي، ولم أعلق لأني أعرف مبالغاته المحببة وإعجابه بنفسه وثقته بما يكتب، وهذا ما نعرفه كلنا. غير أني قلت بلطف (أي. يا خا) وهذه لهجة سورية أيضاً، ويقال هي أوغاريتية، لأن بعض الرقم الموجودة في رأس شمرا تدل على ذلك، كما يقول علماء الآثار في اللاذقية.

(ماذا كتبت ألم تزعجك رطوبة الصيف وحرارته؟)

وتابعت.. أنا لا أقدر أن أكتب في الذهار الصيفي الحار. ضحك صديقي صاحب موسوعة القصة السورية، وأكد لي أن الحرارة المرتفعة هي التي تؤجج أفكاره، وتحرضه على تحدّي الورق والحبر.. ومن أجل خلق هذه الأجواء الحارة الساحرة أشعل النار في المدفأة في (عزّ الظهيرة)، بعد أن أغلق باب غرفة الكتابة حتى شعر أنه يذوب من شدة الحرارة والتعرق.. وبعد هذا الطقس الجنوني، همد الكاتب وجلس إلى طاولته وراح يكتب غارقاً في عرقه وأفكاره وطقوسه، بينما والدته تقرع الباب وتقول له (افتح يا بني)

ولم يفتح ابنها المبدع الكبير حتى أنهى نصه المفتوح.. خرج مزهواً منتصراً..

أما شاعر مدينتي المعروف، فقد كان لا يستطيع أن يستحضر إلهام شعره إلا إذا جلس إلى مائدة عامرة بما لذّ وطاب.. ويفقد اتصاله بالمكان والزمان فيصير كورقة معلقة بين الأرض والسماء لا تعنيه ضجة الشارع ولا صخب الأسرة والأولاد. عند ذلك تخرج القصيدة من مخبئها نحوه فيمسك بها ويسجنها على الورق، ولا يفك أسرها حتى تنشرها مجلة أو جريدة ما.. مع أنه يحملها أحياناً ويدور بها على الأصدقاء كي يباركوا إبداعه، وهذا أمر طبيعي عند الأدباء الذين يطمحون دوماً إلى رضى قارئ ما، أو صديق محدد. أما إذا لم تنل قصيدة شاعرنا الإعجاب والاستحسان وتكون على قدر العصامة الشعري وموهبته الفريدة، يغضب، ويضرب الأرض، ويروح في هجاء لاذع لمفردات المدينة ومعانيها وتأويلاتها التاريخية والاجتماعية حتى يصل إلى تجارها وجنرالاتها ومسؤوليها.

أما تلك الشاعرة – الجبلاوية – أيضاً والتي كانت تعتبر نفسها مثل (سافو) شاعرة أوغاريت التي نحتت أشعارها على صخور بئر عميقة.. فكانت تحمل مظلة ملونة وتجلس في منتصف الشارع بحيث تتلكأ السيارات والمارة خوفاً عليها وهي تمسك بقصيدة تقرؤها بصوت عالٍ وتشير بمظلتها للعابرين، أن يعبروا وهي تهزها مبتسمة، وعندما تغيب الشمس تعود سعيدة منتصرة، فخورة بأن المدينة كلها توقفت واستمعت إلى قصيدتها، والدليل على ذلك وقوف السيارات والمشاة قربها وتحيتها، وهم يمضون على مهل مسحورين بحورية البحر، التي تخرج في المطر والبرق وتقرأ لهم الشعر ثم تغيب مع غياب الشمس.

أحد الكتاب قال: هيئة الكاتب يجب أن تكون مختلفة لأنه ليس إنساناً عادياً. الكاتب شخص مختلف شكلاً ومضموناً: لذلك راح هذا الكاتب يرخي شعره على كتفيه ويرتدي سروالاً قصيراً (ملوناً) ويتمشى على الكورنيش، بينما السماء تطلق رعودها وأمطارها.

يبدو أن هذا الأمر صحيح، لذلك لا أستغرب ما تفعله جارتي الروائية، وما تعتريها من تحولات هستيرية وما تعانيه من جنون العظمة، مدعية أنها حتى الآن لم تجد من يقدّر أهميتها ويرشحها لجائزة نوبل العالمية.

إلهام الإبداع بدا عادة وطقوساً تلازم الكتاب والأدباء ويقربها النقاد أحياناً

حتى ينتهي الانتظار



رندة عوض

كنت أنتظر قدومه في ذلك اليوم متخيلة كيف سيكون لقاء الأحبة، سأضمه بكل قوتي وربما أعاتبه لأنه لم يتحدث معي كثيراً خلال فترة سفره، لم أتراجع محدثةً نفسي مؤكدة أن إنجاز مشروعه منعه من التواصل، لا بد أن يبرر انقطاعه وهو يعطيني نسخة من أطروحته، التي سنحتفل بإنجازها وأسامحه، الأفضل أن أسمعه قصيدة نزار قباني بصوت نجاة وهي تقول: (سامحته وسألت عن أخباره/ وبكيت ساعات على كتفيه). نعم فكرة جميلة نسمع الأغنية معاً وسيفهم وحده العتاب وستكون بمثابة قرصة أذن له.

هذه المرة كان انتظاري قلقاً وطويلاً، تماماً كطفل صغير خرجت أمه في الصباح ووعدته بأن تحضر له السكاكر، وبقي خلف الباب يترقب خطواتها، لكنها لم تأتِ، أرسل لي رسالة تفيد بأن علينا أن نبتعد، ثمة ظروف أقوى منا، وعلينا أن نواجهها، لم تكن رسالة بل مفتاح سجان أغلق باباً من الحديد بيني وبين العالم، لأعود إلى عزلتي بعد أن قرص قلبي قبل أن أقرص أذنه.

كان الموقف أشبه بأن تعود لذلك الطفل الصغير، الذي ينتظر سكاكر أمه وتخبره أنها ماتت ليكره طعم السكاكر طوال عمره.. من سيعوض طفلاً صغيراً عن موت أم مفاجئ، لك أن تتخيل كل ذلك الانتظار خلف الباب، ليتلمس ملامحها ويسمع صوتها الذي اعتاد، ثم يختفي كلُ شيء عدا نحيب الطفل، الذي يبقى مسموعاً من الداخل. نحيب مقلق مزعج لا يمكنك أن توقفه، ولا يمكنك أن تعلاب الطفل عليه.

كل ما يخطر ببالك: هل سيبحث ذلك الطفل عن أم بديلة له؟ بعضكم سيقول نعم والآخر سيقول لا. إنها آراؤكم وما تتمنونه تبعاً لرغباتكم الداخلية، إما بالتعويض وإما بالاستبقاء، لكن الطفل هو من يقرر ومازال خلف الباب ينتظر عودة أمه.

كان عليّ مواجهة انفصاله عني بقوة أكبر لكني لم أقدر، مرت سنون على ذلك الحدث، ومازال الطفل الصغير يبكي داخلي بحرقة، لم يكبر بعد تلك الحادثة، ولم ألاحظ ذلك إلا مؤخراً، كلما وقعت بمأزق أو واجهت صعوبة يبدأ الطفل بالبكاء المرير.

منذ شهر ذهبت لامتحان قبول وظيفي، وأنا متوترة بعض الشيء، وقفت أمام صاحب العمل وإذ بيديّ ترتجفان وصوت يخفت، أخذ الطفل يبكي صارخاً بأعلى صوته (ماما)، لم أعد أسمع صوتي، اتسعت حدقة عيني كمن بات مذعوراً، كانت أجوبتي غير مرضية فخسرت الفرصة، قبل أسبوع من الآن كان عندي مقابلة مع شركة، ووجب علي أن أعرض المحاضرة أمامهم، لأشرح مهامي المتوقعة وأهدافي في العمل. لم أرتجف ولم يختنق صوتي، مرتاحة لبدء العرض على شاشة الكمبيوتر، وبدلاً من أن أبدأ الحديث عن رؤيتي وأهدافي، قرأت على الشاشة كلمات الرسالة (علينا أن نفترق..)، استدرت نحو لجنة التحكيم، كانت نظراتهم طبيعية، يبدو أنهم لا يرون ما أرى، أحدهم متكئ على يده والآخر يعدل نظارته، استدرت ثانية نحو الشاشة، اختفت الكلمات، تنفست الصعداء، لكن ما إن بدأت الكلام حتى عاد صوت الطفل للبكاء صارخاً: أريد (أمي)، كيف أسكته؟ همست: اصمت مضت على رحيل أمك سنون، بدأت أطبق ما قرأته عن كيفية السيطرة على الأفكار، أردد بداخلي: كف يا عقلي عن سيل الذكريات، فأنا هنا لأبهر لجنة التحكيم لأقدم شيئاً جديداً، لا وقت الآن لتذكر هذه اللحظات، أنا شجاعة.. أنا شجاعة تجاوزت هذه اللحظات. انتهت المقابلة وكانت تحت الوسط تقريباً.

بالبداية كانت هذه المطاردة تزعجني لأنها تظهر بالأوقات العصيبة، لكن البارحة اختلف الوضع، ظهر لي الطفل، لكنه كان صامتاً يشير لي أن أتبعه، حدث ذلك بينما كنت وسط حفلة غناء وموسيقا ورقص، لمحت الشاب الذي انفصل عني أنه هو بشعره الرمادي، مؤكد أنه هو، لم يخطر ببالي غير ذلك، كيف حدث وأنا أعرف أن كلاً منا يسكن قارة، فرحت لمجرد رؤيته أو ربما تخيلته مشيت صوبه، كانت الحشود كبيرة. حواجز بشرية تصفق وتغني، وصلت للجهة الثانية فلم أجده، بدأت أشق طريقي بين الناس وأنا أبحث عن صاحب الشعر الرمادي، بعضهم يلقي التحية ويسألني عن حالي، لكني أكمل دون أن أرد، وعندما لم أجده عاد الطفل صامتاً ينظر إلي، عرفت أني توهمت، منسق الحفلة وقف إلى جانبي قائلاً: (هل أزعجك أحد؟ تبدين مرهقة) أخبرته أنني سأغادر الحفل.

مرت سنوات والطفل الصغير يتبعني صامتاً أحياناً ومنفجراً بالبكاء أحياناً أخرى، يعترض طريقي صارخاً أين أمي؟ في الحقيقة اعتدت وجوده وأنست إليه، وبدا لي أنه وفيٌ للذكرى، بدأنا مؤخراً نتحدث معاً ونضحك، ألقي عليه النكات فيضحك، يغني لي، لقد كف عن البكاء وكف عن ملاحقتي بالأوقات العصيبة، وإن لم أره يوماً أشعر بالضيق، أبحث عنه، لكن المخيف بالأمر أنني لا أعرف اسمه أو أي معلومة شخصية عنه، مرةً كدت أتوجه للشرطة لأبلغهم عن غيابه لأيام، ولكن تراجعت، ماذا أقول؟ فما كان مني إلا أن جلبت له السكاكر فأتى، وبَخته بشدة كيف يمكن أن يتركني، وأنا أحتاج إليه، ومن يومها أصبح يودعني بقبلة، كلما خرجت أنظر إليه، وأنا أبتسم مذكرة إياه بأن لا يغيب. ربما يأتي يوم لا أشعر بغيابه ولا أنتظر عودته، لذا سأرعاه جيداً حتى ينتهي الانتظار.



الأكثر حضوراً برغم الغياب

العقـاد.. مبدع العبقريات والسير والتراجم



خالد بيومي

خمس وخمسون سنة مضت على رحيل صاحب العبقريات، ولايـزال عباس محمود العقاد الأكثر حضوراً برغم الغياب، حيث ولد العقاد في مدينة أسوان (٢٨ يونيو ١٨٨٩)، ورحل عن عالمنا بالقاهرة في (١٣ مارس ١٩٦٤). وإذا سألت ما وجه الشبه بين هتلر والعقاد ونهرو وطه حسين وعبدالرحمن الرافعي وإيليا أبوماضي، وعميد المؤرخين الإنجليز توينبي، وأديـب فرنسا كوكتو، ثم هـؤلاء الفلاسفة، هيدجر الألماني ومارسيل الفرنسي وفتجنشيين النمساوي، والـمازني، والشاعرة الروسية أخماتوفا والممثل شارل شابلن والزعيم الهندي نهرو.. لا توجع دماغك سوف أقول لكم في عبارة واحدة، لقد ولدوا جميعاً في سنة (١٨٨٩).



دخل العقاد المدرسة في أسوان وكان مشتهراً بالتقدم في دروسه، لكنه ترك الدراسة بعد حصوله على الشهادة الابتدائية، وانكب على كتب الأدب يقرؤها مشتغلاً بالتدريس، وقد بلغ من نبوغه أن الإمـام محمد عبده زار المدرسة وقرأ ما كتبه الطالب العقاد فأعجب بذلك وقال: ما أحرى أن يكون هذا كاتباً بعد. وأصدرت دار الهلال للعقاد أول كتبه (خلاصة اليومية عام ١٩١٢) وكذلك (الشذور ١٩١٣) و(الإنسان الثاني ١٩١٣). وفـي عـام (١٩١٣م) أصـدر عبدالرحمن شكري الجزء الثاني من ديوانه، فكتب له العقاد مقدمة قيمة. وفي عام (١٩١٤م) قدم الجزء الأول من ديوان المازني. وجاء دور العقاد ليخرج أول دواوينه عام (١٩١٦م) وهو (يقظة الصباح). وقد احتوى الديوان على قصائد عديدة، منها: (فينوس على جثة أدونيس) وهي مترجمة عن شكسبير، وقصيدة (الشاعر الأعمى) و(العقاب الهرم) و(خمارويه وحارسه) و(رثاء أخ) و(ترجمة لقصيدة الـوداع) للشاعر الأسكتلندي برنز، ومن ذلك اليوم شجر الخلاف بين أقطاب الأدب! فالجميع متفق على مكانة العقاد في النثر والنقد، إلا أن شاعرية العقاد كانت مثار الـخـلاف، فمنهم من يـرى أن لشعر العقاد مكانة عالية، ومن أولئك د.طه حسين وإبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري وعبدالرحمن صدقي وعلي أدهـم.. ومنهم من رأى أن الرجل متوسط القامة في الشعر من أمثال مارون عبود ومحمد مندور.

وتقوم الحرب العالمية الأولى وينفى سعد زغلول من البلاد، وتتوثق صداقة العقاد مع زعيم الوفد ويصبح كاتب الوفد الأول، ويصيب شهرة مدوية في البلاد. وفي هذه الأثناء رجع شوقي من المنفى وبدأ العقاد في تأليف كتاب (الديوان في النقد والأدب) للهجوم على شوقي، وقد اشترك المازني معه في تأليف الكتاب الذي صدر عام (١٩٢١م)، وقد بدأ العقاد في الهجوم على شوقي، متناولاً قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، وهي قصيدة مطولة. وقد حاول العقاد تأصيل منهج حديث لنقد الشعر، يقول العقاد: (اعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به). وأصبح العقاد بعد ذلك الكاتب ذائع الصيت واسع الشهرة في أنحاء الوطن العربي، ويصل صوته جهيراً إلى أدباء المهجر، من أمثال ميخائيل نعيمة الذي أرسل إلى الشاب العقاد كتابه (الغربال) ليكتب له مقدمته، فيوافق العقاد وتصدر الطبعة الأولى في دار الهلال. وفي عام (١٩٢٢م) أصدر العقاد كتابه (الفصول). وقد وضع الكاتب قلمه في ركاب سعد زغلول والثناء عليه.

وبدأ العقاد مقالاته في (البلاغ) الأسبوعية منذ صدورها سنة (١٩٢٣م) فكتب مقالاً أسبوعياً حتى عام (١٩٢٩م)، وفي أثناء هذه المقالات توفي سعد زغلول صديقه. وأصدر كتابه (ابن الرومي) الذي نال إعجاب النقاد والقراء.. وبعد شهر من صدور الكتاب أدخل العقاد السجن بتهمة العيب في الذات الملكية. فلبث في سجن قرة ميدان لمدة تسعة أشهر. وكان العقاد في فترة سجنه قد أصيب بالتهاب في الجهاز التنفسي لازمه بقية حياته وظل يستخدم كوفيته الشهيرة بعد خروجه من السجن أثناء الإصابة بالبرد، وكان عندما يصاب بنزلة البرد يهرع إلى أسوان للاستشفاء.

وتقوم الحرب العالمية الثانية، ويقف الأديب موقفاً معادياً للنازية جلب له المتاعب. وأعلنت أبواق الدعاية النازية اسمه بين المطلوبين للعقاب.. وما إن اجتاحت جنود رومل الصحراء واقتربت من أرض مصر، حتى تخوف العقاد لما لمقالاته النارية من وقع على النازية، تلك المقالات التي جمعها بعد ذلك في كتابين هما (هتلر في الميزان) و(الحرب العالمية الثانية)، فآثر العقاد السلامة وسافر عام (١٩٤٣م) إلى السودان، حيث احتفى به أدباء السودان حفاوة بليغة. وهزم النازي ورجع العقاد إلى مصر.

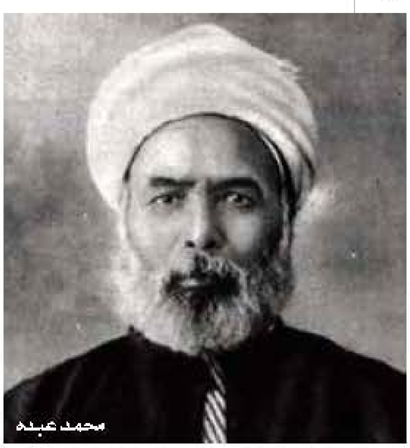
أخرج العقاد من الشعر عشرة دواوين، أشهرها (وحي الأربعين) الذي أصدره وهو في الأربعين من العمر، وأثار في حينه معارك سميت باسمه، وكان الشعر ملكته الأولى، وألهم الشعراء والمحبين برغم محاولة بعضهم تجريده من الشاعرية والكتابة، وألصقت به تهم غريبة، وهل يستوعب العقل أن العقاد غير شاعر أو شاعر عقلاني؟ وأصدر من النقد عشرات الكتب، ومن الرواية والسير والتراجم والعبقريات، وبحوث الفلسفة والتاريخ والفكر ما يشهد بعبقريته.

خمس وخمسون سنة وقضايا ساخنة تملأ الساحة وللعقاد فيها فصل الخطاب، وأهمها قضية التجديد، والمحك فيها الذي لا يخطئ هو أنه لا تجديد من فراغ، وأن القواعد غير القيود، وعندما تجاوزت بعض التجديدات هذه القواعد باسم التجديد، فقد وقعت في مأزق، ووصلت إلى طريق مسدود، وأصبح اللاحق

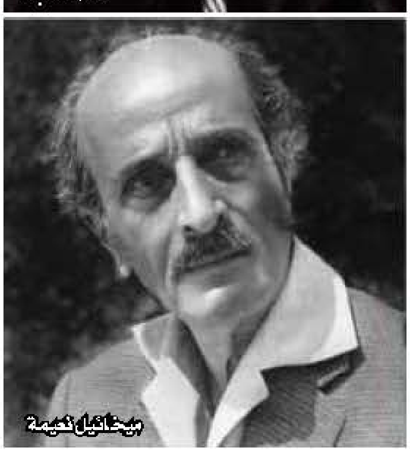
رسخ مقولة القواعد غير القيود.. ولا تجديد من فراغ

اشتهر بندوته الأدبية التي جمعت كوكبة من مثقفي عصره


صلاح طاهر


محمد عبده


أخماتوفا


ميخائيل نعيمة

مقلداً للسابق، حين رضيت بالفوضى بدلاً من القاعدة، ومن هنا خبت الجذوة، وقبعت في مخازن التاريخ.

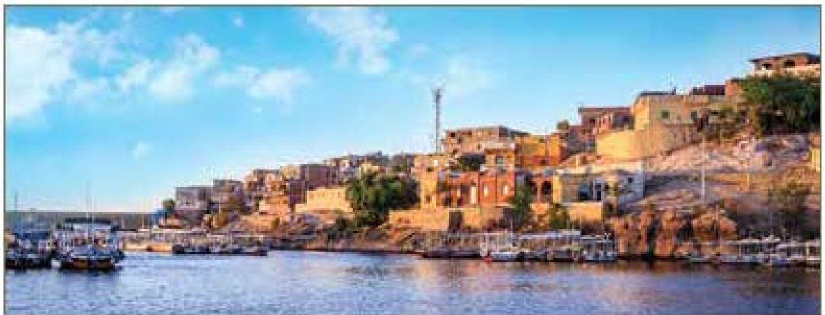
وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، بدأ العقاد سلسلة كتبه الإسلامية، حيث أصدر بين نهاية الحرب وأوائل سنة (١٩٥٠م) عدداً منها، مثل: (عبقرية محمد صلى الله عليه وسلم) و(مطلع النور) و(عبقرية الصديق) و(عبقرية عمر) و(بلال مؤذن السماء) و(عبقرية الإمام).. وغيرها. وفي (٢٣ يوليو ١٩٥٢م) انتهى حكم أسرة محمد علي باشا، وقد تميزت فترة الخمسينيات عند العقاد بمزيد من الكتب الإسلامية، مثل: (ما يقال عن الإسلام) و(الإسلام في القرن العشرين) و(المرأة في القرآن).

أما ندوة العقاد الشهيرة؛ فكان يحرص على حضورها مثقفو العصر، ومنهم الشاعر كامل الشناوي، وأنيس منصور، ولورا الأسيوطي، وروحية القليني، وحمدي إمام، وصلاح طاهر، وخليفة التونسي.. وغيرهم. ومن الطريف أن فرقة (آخر ساعة) بقيادة الدكتور فرحات كانت تقدم فاصلاً فكاهياً بالندوة التي كانت تبدأ من التاسعة صباحاً وحتى الثانية عشرة ظهراً (ويحضرها عامة الناس)، وكانت تقدم فيها القهوة وعصير الليمون للجميع. أما المقربون والزوار القادمون من أسوان؛ فكان لهم حق تناول الغداء، ثم كانت تعقد ندوة للخاصة بعد صلاة العصر تمتد إلى وقت العشاء.

وفي يوم حضر الندوة محمد حسنين هيكل، وأجلسه العقاد بجواره، وتحدث هيكل معلناً صدور كتاب جديد في دور النشر بأوروبا لم يصل إلى مصر بعد، هذا الكتاب اصطحبه هيكل معه وكان يتحدث عن لغة



عباس محمود العقاد



مدينة أسوان

الطيور وأصواتها وتفرد كل طير بنغمات تختلف عن الطير الآخر.. وفاجأ العقاد الجميع قائلاً إن هذا الكتاب ليس بجديد، فقد اقتنيته وقد التحقت به أسطوانة خاصة منذ عامين.. وطلب العقاد من ابن أخيه عامر العقاد أن يحضر الكتاب والأسطوانة.

كان العقاد قادراً في ندوته على الحديث في أي موضوع والإجابة عن أي سؤال. فقد كان موسوعة تمشي على الأرض، متواضعاً، نشأ في أسرة بسيطة، وعلم نفسه بنفسه، وكان دائماً في وضع مالي حرج، وعندما توفي لم يترك لورثته ثروة مالية وإنما ترك كتبه ودواوين شعره.



من مؤلفاته

ولا بد من الالتفات إلى العقاد في إطار حركات التجديد في الفكر الإسلامي، حيث وازن العقاد بين العقل والنقل ولكل منهما تخومهما، وأن البدع متطرفة أو جامدة لا مكان لها في الفكر الإسلامي النقي، ولا في فكر العقاد، حيث يقرن بشيخه المجدد محمد عبده، وفي الفكر اللغوي يعود الناس إلى العقاد اللغوي، وإلى لغته الشاعرة، آمنين من دعاوى الخذلان والعجمة، لائذين بالأمل في نهضتها وإن تناوشتها الأعاصير.

اقترن توجهه الإسلامي بالمجدد محمد عبده والفكر التنويري

وسيبقى فكر العقاد السياسي، حيث تقترن السياسة بالأخلاق والأريحية، والمثل العليا، وحين تكون الحرية والديمقراطية التي دعا إليها وسجن في سبيلها، أملاً تشرئب إليه الأمة حين تحدق بها المخاطر.

المثل العليا والأخلاق وراء التزامه الأدبي والسياسي والوطني

رحل العقاد في (١٣ مارس ١٩٦٤) وانتشر خبر الوفاة، وعرض الرئيس جمال عبدالناصر نقل جثمان العقاد بالطائرة لمسقط رأسه أسوان، إلا أن أهل العقاد رفضوا وطلبوا نقله بالقطار، حتى لا يكبد أهل أسوان مشقة التوجه إلى مطار أسوان البعيد.. ونظمت جنازة رسمية شعبية لوداع العقاد، وهو الذي اختار موقع مقبرته الحالية في المدخل الجنوبي لمدينة أسوان، بجوار مبنى الإذاعة والتلفزيون.

الإبداع وعلاقته بالأخلاق



سلوى عباس

كثيراً ما يلح علي السؤال حول الإبداع وعلاقته بالأخلاق، هل هما منفصلان أم متلازمان؟ وكم أقع في مطب الحيرة عندما أجد نفسي أمام عمل إبداعي، لا يتناسب ما يحمله من إبداع مع قيم صاحبه وأخلاقه، ما يجعلني أطلق حكماً لا موضوعياً ومجحفاً على هذا النتاج، وبالتالي هذا يخالف المنطق، الذي يجب أن ننطلق منه في إطلاق أحكامنا، فأغلب الذين نقرأ أعمالهم الأدبية ونقتني كتبهم وتأخذنا تعابيرهم وحياتهم التي يشجونها على الورق ويمنحون شخصياتهم بعضاً من روحهم وذاتهم، هم غيرهم عندما نتعرف إليهم ونتعامل معهم ونلتقي وإياهم في مناسبات كثيرة، وننسى أنهم يكتبون على ورق، ومن ورق، وأنهم لا يكتبون أنفسهم، فلو أنهم كتبوها لكانوا عرفوها، فهم يعوضون نزقهم ومزاجيتهم بمثاليات وأوهام على الورق، لذلك ينسون أنفسهم ويكتبون ما يحب الناس قراءته، فهل ينظر هؤلاء لإبداعهم كحالة تعويضية عن اختلال القيم، التي يعيشونها، معتبرين أن ما يحق لهم لا يحق لغيرهم، على اعتبار أنهم رواد المجتمع بما ينتجون من ثقافة وأفكار، متناسين أن المبدع جزء من أفكاره، وأفكاره جزء من أخلاقه كلها تكمل بعضها بعضاً؟

هناك حالات كثيرة نرى أصحابها، لا ينتمون لما ينادون به ويتصرفون بعكس ما يؤمنون به، فكيف لهم لا يحترمون مداد القلم، الذي يفترض أنه يحمل بعضاً من روحهم، يسطرونه على أوراق ستكون إرثاً لأجيال كثيرة، ومن الضروري أن تنظمها المصداقية حتى تكون مرجعاً حقيقياً يغذي الفكر والروح معاً؟ كيف لا يكونون مخلصين له ويعيشون إبداعهم سلوكاً وفكراً بعيداً عن الأنانية، التي استشرت في الوسط الأدبي والثقافي؟ فهناك أشخاص يستثمرون أي موقف قد يحصلون منه على أي مكسب، حتى لو كان على حساب الآخرين مهما كانوا قريبين منهم، فالثقافة حالة رقي نعيشها بممارساتنا الحياتية، والإبداع ملازم للأخلاق ولا ينفصل عنها حتى يبقى المبدعون قدوة لمجتمع ينهض بأبنائه وبثقافتهم وقيمهم التي يتمثلونها، وتكون عنواناً لفكرهم، فهل يمكن أن تكون أفعالنا متلازمة مع أقوالنا في الحياة كما في الإبداع، وأن يكون ما ننتجه من ثقافة وفكر، يليق أن يكون مرجعاً للأجيال القادمة؟

> **توجد حالات نرى أصحابها لا ينتمون لما ينادون به أو يتصرفون بعكس ما يؤمنون به**

علينا أن نعي أن للتجربة ثمناً، والناس لا يتعلمون إلا من تجاربهم، ولكي نحيا كبشر نمتلك أفكارنا وقناعاتنا، علينا أن نترجمها على أرض الواقع حقيقة ملموسة لا أن تبقى شعارات و(كليشيهات) نستعرضها في لقاءاتنا مع الناس، فتجاربنا أياً كانت هي سلاح ذو حدين، إذا لم نوظفها في مكانها الصحيح، تكون سبب دمارنا ودمار الناس من حولنا، ولكي نعيش تجاربنا، علينا أن نتنازل وندفع كثيراً، لنكسب قليلاً، والمشكلة أننا لم تعط لنا أكثر من حياة، أو ربما لن نستطيع أن نعرف أو نتذكر أكثر من حياة، لنقارن تجاربنا مع تجارب أخرى ربما تتقارب مع تجربتنا، وربما تختلف، وعودة للسؤال الأول: أمام كل ما نعيشه من متناقضات، كيف يمكننا أن نتخلص من الموروثات، التي علقت بذاكرتنا وبأرواحنا.. هل نحتاج لأكثر من حياة؟

إن أهم ما يميز الإبداع انفتاحه على كل المجالات والفنون، لكن ما نراه من سلوك وممارسة يقوم بها مبدعونا، يجعلنا نتساءل عن الغاية التي يحققونها من ذلك، وما الفائدة التي يجنونها، ففي مجال الإعلام مثلاً، ما إن يتم الإعلان عن فعالية أو نشاط ثقافي، إلا وتبدأ المسابقات بين الإعلاميين كافة وبسرية تامة للاستئثار بحوار مع هذا المفكر أو الفنان أو الأديب، أو بتغطية هذه الفعالية وتحقيق سبق صحافي، فيبدو الأمر وكأن هذا الإنجاز لهذا الصحافي أو ذاك، سيكون الأول والأخير في رصيده الصحافي، وأن الفرصة إن فاتته الآن فلن تأتيه مرة أخرى، وهذا يتنافى مع أخلاقيات العمل الإعلامي والإبداع ككل، فالساحة مفتوحة للجميع، ليقدم كل شخص ما لديه من أفكار وآراء لتتلاقى مع الثقافات الأخرى، وتشكل في النهاية قيماً إبداعية تتسم بالموضوعية والمنطق، فلماذا هذا السعي لإلغاء الآخر لنظهر نحن؟ ومن أعطانا الحق بهذا، وكيف لأي إبداع أن يتميز إن لم يقابله إبداع آخر يحقق معادلة التعددية والتنوع الفكري في مناخ صحي وإيجابي، يوظف لخدمة الثقافة والإبداع؟

ما ذكرناه آنفاً لا يقتصر على مجال الإعلام فقط، فهذه الحالة تنسحب على الأدب والفن أيضاً، فكم من شاعر أو أديب، يغمز بقناة أديب آخر ويسفّه إبداعه، وكأنه هو القيّم على هذه الإبداعات وتوصيفها؟! وهنا تحضرني حادثة جرت في حفل تكريم لعدد من الأدباء، وحالة الألفة والمودة التي كانت تجمعهم قبل بدء التكريم، لكن المفارقة التي أذهلتني أنه ما إن بدأ التكريم، وأعلن عن اسم أول مكرم، حتى بادرتني إحدى الأديبات المكرمات بوصف له يتنافى ليس مع أدبها فحسب، وإنما مع إنسانيتها أيضاً، ولم يقف الأمر هنا، إذ تناهت إلى سمعي آراء بعضهم الآخر يقيّمون مكرماً آخر بأنه لا يفقه شيئاً لا بالشعر ولا بالأدب، فساءتني هذه التقييمات كثيراً، إذ كيف يسمح هؤلاء لأنفسهم إطلاق هذه الأحكام؟ وما هي المعايير التي استندوا إليها في تقييمهم لزملائهم، الذين ربما يكون رأيهم فيهم لا يختلف كثيراً أيضاً؟ وهذه الحالات تتكرر، لكن ما يؤسف له أن نرى هذه المناكفات في المجال الفني، الذي يعتبر رواده أصحاب الرسالة الأسمى والأرقى، وأظن أنه سيء جداً أن نرى من ينظر بقيمة الإبداع، ويظهره في نتاجه الفني، ومن وراء الكواليس يعمل على إفشال مشروع لمبدع آخر، خوفاً من أن يحتل مكانه ويلفت النظر إليه.

والسؤال الذي يحضر هنا: هل أصبح الإبداع يتشابه مع أية مهنة أخرى، تخضع للمنافسات ومسألة العرض والطلب؟ أم أن الطبيعة البشرية تتسم بالفردية وحب الذات ولا تصقلها تجربتها الحياتية؟ فهل لنا، ونحن في زمن الانفتاح الفكري والثقافي، أن نتحلى بالوعي والموضوعية، ونتجاوز أفق أنانيتنا، ونعترف أن الثقافة تقوم على التمازج الفكري وقبول الآخر كما هو، بعيداً عن احتكاره وتوظيف فكره ومفاهيمه في إطار فهمنا وثقافتنا، فيكون صورة طبق الأصل عنا، فالاختلاف حالة إيجابية وضرورية ولا تُفسد للود قضية؟!



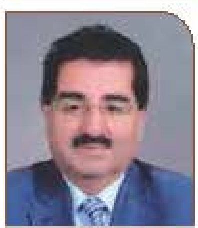
منزله

سرُّ إبداعه يكمن في بساطته

محمد الماغوط

بيته واسمه من معالم مدينته (سلَمِيّة)

زيارة إلى منزله في مدينته ومسقط رأسه (سلمية)، والمتوقع تحويله إلى متحف شخصي لمقتنياته ومركز ثقافي.. بعد أن أطلق اسمه على حديقة في وسط المدينة. ففي صيف عام (١٩٩٥) وفي أحد الأيام الحارة من شهر يوليو (تموز) من ذلك العام، زرت الصديق الإعلامي والشاعر الراحل سهيل ابراهيم في مكتبه وسط دمشق وكان مراسلاً لإحدى المجلات العربية.. في مكتبه كان بضيافته صديقه الشاعر والأديب الراحل محمد الماغوط الذي ولد عام (١٩٣٤ وتوفي في ٣ إبريل ٢٠٠٦)، عرّفه مستضيفي إليّ، فابتسم الماغوط مرحباً بي، ودعاني في وقتها لشرب القهوة معه في مقهى البرازيل وسط دمشق والذي كان يرتاده يومياً.



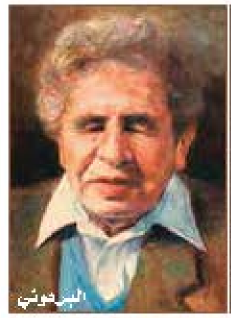
هشام عدرة

في اليوم التالي التقيت الماغوط في مقهى البرازيل، وكان يجلس معه الكاتب الراحل عادل أبو شنب، ذكرت له كلمات شاعر اليمن الراحل عبدالله البردوني، والذي كنت قد التقيته مع عدد من الصحافيين في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، عندما زار مدينة اللاذقية السورية على شاطئ المتوسط، ليقيم أمسية شعرية فيها مع مجموعة من الشعراء العرب، ومنهم الشاعر الراحل محمد مهدي الجواهري، إذ عندما سألته عن البردوني أجاب: (البردوني شاعر كبير وهو مجدد في الشعر العربي). وبعدها دعاني الماغوط لأن أشرب القهوة معه كلما سمح الوقت بذلك وحدد الساعات التي يجلس فيها بالمقهى، وهذا ما حصل بالفعل.

وفي السنوات الثلاث الأخيرة من حياة الماغوط لتشتد المرض عليه واضطر لملازمة منزله، وفي اليوم الثالث من إبريل / نيسان ٢٠٠٦، توفي الماغوط في أحد مشافي دمشق، لتفقد الساحة الأدبية العربية أحد أبرز روادها في العصر الحديث.



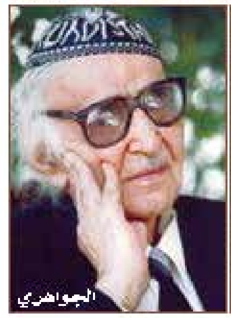
نزار قباني



البردوني



سنية صالح

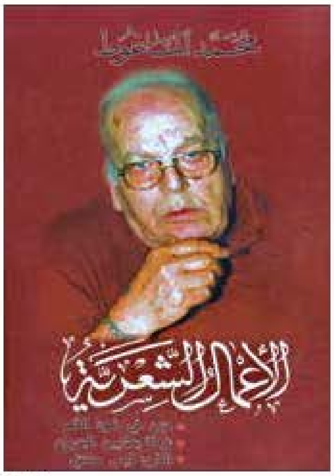


الجواهري

يتحدث الشاعر الراحل نزار قباني عن الماغوط: أنت يا محمد أصدقنا، أصدق شعراء جيلنا، حلمي أن أكتب بالرؤى وبالنفس البريء البعيد النظر الذي كنت تكتب به في الخمسينيات، كان حزنك وتشاؤمك أصيلين، وكان تفاؤلنا وانبهارنا بالعالم خادعاً.. ربما حياة الماغوط المليئة بالأحداث الصعبة خاصة مع البدايات وفي خمسينيات القرن الماضي، حيث التشرد ما بين دمشق وبيروت والبيئة الفقيرة التي وُلد وترعرع بها، والسجن لسنوات في خمسينيات القرن المنصرم، والقدر الذي عاكسه عدة مرات حتى أيامه الأخيرة، كلها تركت تأثيرها في كتاباته الإبداعية المتنوعة وحتى في محطات في قدره، ومنها فقدانه المبكر لزوجته الشاعرة (سنية صالح) التي كانت رفيقته وحبيبته، وظلّ القدر يلازمه حتى آخر أيامه... فمن مفارقات القدر أنه عندما قررت وزارة الثقافة السورية تكريمه توفي في اليوم المقرر لتكريمه.

من مفارقات القدر أيضاً، أن الماغوط ترك مدينته ومسقط رأسه (سلمية) وسط سوريا في عام (١٩٥٠م)، ولم يعد إليها إلا في زيارتين ولمناسبتي عزاء، ولكنه في السنوات الخمس الأخيرة من حياته دبَّ الحنين به لمدينته، وقرر بناء منزل بجانب بيت والده القديم، الذي عاش وترعرع فيه وسط المدينة، كلّف شقيقه الأصغر (إسماعيل) بذلك، وطلب منه أن يقوم المهندس بتصميم البيت على غرار البيوت الدمشقية القديمة التي يعشقها بأقواس جميلة وببحرة (فسقية) وسط باحة البيت، وبالفعل هذا ما حصل، أُنجز البيت على أدق التفاصيل التي كان يتابعها الماغوط بالصور، وقبل نحو عشرة أيام من وفاته وكان المنزل قد بات جاهزاً، سافر شقيقه إلى دمشق والتقاه ليستعلم منه متى سيأتي إلى منزله الجاهز، فقال له الماغوط: في (١٠ إبريل / نيسان) سأسافر وأشاهد المنزل وأنام فيه ليلة واحدة، ولكن كان القدر له بالمرصاد، فقد توفي قبل سبعة أيام من سفره إلى مدينته ليعود إليها يوم الخامس من إبريل (نيسان) في رحلته الأبدية، وليَزُور منزله الجديد الذي لم يشاهده إلا في الصور متوفى، وليسجّى فيه قبل نقله إلى مقبرة العائلة في محطته الأبدية والنهائية، والمنزل اليوم ينتظر محبو وعشاق أدب الماغوط تحويله إلى متحف خاص بحياته ومقتنياته، وإلى قاعة ثقافية تستضيف الفعاليات الأدبية والفنية، وبعض أنشطة المهرجان الأدبي والمسرحي السنوي، الذي تقيمه له مدينته في كل عام في ذكرى رحيله، والتي أطلقت حديقة باسمه وفاء لابنها المبدع.

هذا المنزل الجميل بعمارته المستوحاة من التراث الدمشقي صار ملكاً لابنتيه (شام وسلاف المقيمتين خارج سوريا) كما حال منزل دمشق، وهو مغلق حيث يشرف عليه حالياً شقيقه الأصغر إسماعيل والذي يزوره يومياً للعناية به، يقول شقيقه: كان هناك وعدٌ من وزارة الثقافة السورية بتحويله لمتحف، يضم مقتنياته ويكون مقصداً لعشاق الماغوط من الأدباء والكتاب وقرائه الكثر (ومازلنا ننتظر تحقيق الوعد من وزارة الثقافة)، ويمكن أن تقام أيضاً الأمسيات الشعرية بباحته وبجانب بركة مائه التراثية ونافورته الجميلة، وبقاعته الواسعة التي حرص الماغوط على إرسال بعض مقتنياته، من منزله في دمشق إلى منزله في مسقط رأسه، حيث تتصدر لوحة فنية كبيرة لأحد التشكيليين السوريين، تمثل بورتريه للماغوط في سنواته الأخيرة، وصورة أخرى وهو شاب تتصدر الصالون، والذي يضم أيضاً أعمالاً فنية عديدة مهداة له من أصدقائه الفنانين، كما أن الحديقة التي أطلق القائمون على مجلس المدينة اسمه عليها وسط مدينته، مازالت تستقبل المتنزهين من الزوار.



من مؤلفاته

قال عنه نزار قباني (الماغوط أصدق شعراء جيلنا لأنه امتلك رؤية بعيدة النظر)

يطالب محبوه وزارة الثقافة بتحويل منزله إلى متحف ومركز ثقافي



محمد الماغوط

قدرة الإنسان على استعادة الفعل المغيّر

النقد عملية إبداعية.. أيضاً



اعتدال عثمان

عندما أتأمل تجربتي النقدية، أجد أنني توصلت مبكراً إلى قناعةٍ أن النقد بالنسبة إلي عملية إبداعية، تنطلق من النص المنقود، وتطمح إلى محاورة المشهد الثقافي العربي المعاصر، من خلال تجسده أدبياً في أعمال روائية، وقصصية، وشعرية، صدرت على امتداد الساحة العربية، تنتمي إلى أجيال مختلفة، ورؤى فكرية وإبداعية متنوعة.

ووجدت أن المبدع يقرأ نص الكون/ العالم/ المجتمع/ الإنسان، ويعيد كتابته في نص أدبي، موظفاً طاقة الخيال الخلّاق المنطلق، والمنفلت معاً، من أسر ما يفرضه الواقع على الإنسان من قيود، وتمزقات، ومخاوف، وانكسارات، لكي يعود القارئ/ الإنسان إلى هذا الواقع نفسه، وقد أضاف الفن إلى حياته حيوات لم يعشها، لكنه جاب أرجاءها، واستمتع بمباهجها، وعانى عذاباتها، وعاد منها إلى واقعه مسلحاً بالرؤية والوعي بإمكان أن تستعيد الإرادة الإنسانية قدرتها على الفعل المغيّر لهذا الواقع نفسه.

رأيت أن المبدع يشيّد عالمه الفني، مستجمعاً موهبته، وثقافته، ورؤاه، لكي يتخلّق عالمه على الورق، وفق قوانين جمالية، يتبعها أو ينقضها أو يبتكرها. أما الناقد المبدع، فإنه ينطلق من النص المنقود ليدخل في صميم التجربة الإبداعية نفسها، كاشفاً جذورها في علاقاتها الفلسفية والاجتماعية والنفسية، ومحللاً الأدوات الفنية التي استخدمها المبدع الأول لتجسيد رؤيته، وموضحاً مواطن الأصالة والإحكام الفني فيها، ومقدراً مدى قيمتها الفنية والجمالية.

والناقد المبدع من هذا المنطلق، وبوصفه قارئاً متميزاً في المقام الأول، يسعى سعياً جاداً حثيثاً، ومنهجياً لاستجلاء جماليات النص، وتقريبها إلى قارئ، يجد في ذلك النص النقدي نصاً موازياً، قادراً على النفاذ إلى أسرار العمل المنقود، تفتح أمامه آفاق التلقي والتفاعل الحر مع ما يطرحه الكاتب من رؤى، وما يستخدمه من تقنيات، فالناقد لا يقوم بتقريب جماليات النص إلى القارئ فحسب، بل إنه يدعوه إلى المشاركة في العملية الإبداعية نفسها بتحرير خياله من القيود، والوصول إلى قراءته الخاصة، وقد استضاء نقدياً، على أساس أن العمل الأدبي يحتمل قراءات غير متناهية. من هذا المنطلق أكتب النقد بوصفه (إضاءة النص)، وهو عنوان كتابي الأول.

> الناقد المبدع بوصفه قارئاً متميزاً يسعى جاداً لاستجلاء جماليات النص وتقريبها إلى القارئ

إذا تصورنا أن المبدع يطلق خياله ليشيّد نصاً موازياً للعالم، يجسد من خلاله رؤيته، ويبتكر التقنيات، والأساليب، والجماليات التي يتصور أنها مناسبة لتجسيد هذه الرؤية، وإذا كان النقد إضاءة للنص بالمعنى الفكري والجمالي معاً، فإن هذه الإضاءة قد تكون مفيدة للكاتب في كشف بعض جوانب القصور في تحقق الرؤية التي بثها الكاتب نفسه، أو في انفلات الخيوط التي تشد أرجاء النص في كل متماسك. هناك أحياناً استطرادات أو زوائد، قد تكون بارعة في ذاتها، وقد تكون مدهشة في جرأتها وتحديها للسائد المألوف والراكد،

> النصوص التي جذبتني أولاً كقارئة عكفت على تناولها كناقدة

لكنها لا تخدم فنية العمل ككل، ويمكن حذفها أو الاستغناء عنها أو إعادة صوغها، بحيث تدخل في نسيج العمل بصورة عضوية.

وأعتقد أن الناقد يمكن أن يقوم بهذه المهمة، إذا ما أوتي الخبرة والحساسية النقدية لتقييم النصوص، بمعنى كشف قيمتها الحقيقية، وليس (تقويم) النصوص، وهو اللفظ اللغوي الصحيح لهذه العملية، لكني لا أستخدمه عمداً، لأنه يتضمن نبرة فوقية، تعطي للناقد سلطة التقويم، على أساس أنه يمتلك مفاتيح نظرية أدبية بعينها أو منهجاً بعينه، لا بد أن يطبق على النص بصرامة، لكي يستوي دون اعوجاج، حتى لو كانت النظريات الأدبية تتطور وتتجدد، وينقض بعضها بعضاً، أو أن يكون تطور النظرية قد تم في سياق أدبي، ينتمي إلى ثقافات أخرى، تختلف همومها وأولياتها عن الأدب الذي تنتجه ثقافتنا.

أستدرك هنا لأقول: إن على الناقد أن يتزود بما يستطيع من النظريات الأدبية، وأن يكون متابعاً جيداً لحركة النقد العالمي، وأن يدرك في الوقت نفسه، أن مهمته لا تتمثل في لَيّ عنق النص كي يدخله قسراً في أنشوطة النظرية، بل إن مهمته أن يجيد الإنصات لصوت النص، وأن يحترم منطقه الخاص، وأن يقترب منه، ويصاحبه لكي يتعرف إلى أسراره، ثم يقرّبها للقارئ العام بفهم ووعي، ورغبة في أن يحقق النص المنقود أقصى غاياته في الإمتاع والمؤانسة، وتنبيه الوعي أيضاً.

وعندما أستعيد تجربتي النقدية بـ(عين الكتابة)، وهو عنوان كتابي النقدي الأخير (صدر عام ٢٠١٨) أجد أن منطلقاتي النقدية لم تتبدل، بينما اتسعت لعدد من المتغيرات، فقد احتفظت بشغف الكتابة كالهواة، فيما أحاول توظيف الخبرة المكتسبة كما يفعل المحترفون، لكنني أعدت النظر في توجهي إلى القارئ، إذ إن ما يهمني في هذه المرحلة هو القارئ المثقف العادي، وليس المتخصص. إنني أحاول الكتابة النقدية في المنطقة البينية بين النقد المنهجي المطّلع على النظريات الأدبية، والنقد الصحافي المتعمق، ولا ينفصل ما أكتب عن النقد الثقافي.

مازلت أيضاً أحتفظ بالرغبة في التعلم بصرف النظر عن المصدر، فقد يكون كتاباً طليعياً في النظرية الأدبية الحديثة، أو في أي فرع آخر من فروع المعرفة، أو معلومات منشورة على الانترنت عن ظاهرة أدبية أو فنية جديدة، أو أحدث ما توصل إليه العلم في تطور الذكاء الاصطناعي، وأثر التكنولوجيا في عقول المستقبل، وقد يكون رأياً لزميل أو زميلة مبدعة، أجده منشوراً في وسائل الاتصال الاجتماعي. وقد تكون حكمة تجري على لسان ربة بيت عادية، بنت بلد، أو رجل بسيط، وابن بلد أيضاً، أو رأياً لشاب لديه وجهة نظر خارج الصندوق– كما نقول– أو حتى أحفادي الذين أرى فيهم صورة لشباب اليوم بإيجابياتهم وسلبياتهم، فهذه المصادر كلها تمثل مجرى الحياة الذي يتحول– بفعل الخيال والطاقة الإبداعية– إلى نصوص أدبية يتناولها النقد.

ومن المتغيرات أيضا بحكم النضج أو السن، والتفرغ للكتابة، بعد التقاعد من العمل الوظيفي ومهامه اليومية، أنني أصبحت أكثر حرية، لأنني حسمت داخلي اختياراتي، دون حساب لمكسب أو خسارة، إلا أن أكون نفسي بقصوري واجتهادي، وولعي بالمعرفة، وأملي أن أقدم شيئاً يجد فيه القارئ إضافة تحرك الوعي، وتطلق الخيال بغير حدود.

وفي الآونة الأخيرة أيضاً، في مرحلة التفرغ للكتابة، حاولت بوعي، أو لأن (النداهة) جذبتني بسحر لا يقاوم إلى اختيار نصوص بعينها، استجبت لمتعة قراءتها أولاً، ثم عكفت على تقديم قراءتي النقدية لها ونشرها. وعندما أنظر إلى اختياراتي لهذه النصوص، أجد أنني راعيت أن تكون ممثلة لأجيال مختلفة، بعضها مخضرم، وبعضها الآخر في مرحلة النضج أو ينتمي إلى الأجيال الشابة، لكنها تستجيب كلها لشروط الإبداع اللافت في تصوري. والقائمة تنتظر مزيداً من الالتفات إلى كتابات الشباب، فهي مهمة أساسية أرجو أن أكون قادرة على تحمّل مسؤوليتها.

هذه كانت بعض محطات الرحلة و(السفر إلى ممالك الخيال) وهو عنوان كتاب آخر لي.

ولقد استمتعت بالرحلة وكتبت عنها بشغف، وكلي أمل أن يجد بعض القراء في مشاركة الرحلة ما قد يمدهم بقدر من المتعة، يعوض ولو قليلاً عناء السفر.

> النص النقدي يعتبر نصاً موازياً قادراً على النفاذ إلى أسرار العمل المنقود ويشرك القارئ في العملية الإبداعية

> إضاءة الناقد لجوانب النص الفكري والجمالي تكون مفيدة للكاتب في كشف بعض جوانب القصور في رؤيته أو انفلات خطوطها

> مازلت بعد هذه التجربة الطويلة أحتفظ برغبة في التعلم بصرف النظر عن المصدر

جواهر القاسمي شخصية مُلهمة وقدوة للأجيال

صالحة غابش: اللغة العربية فتحت أمامي أبواب عالم الأدب



عبدالعليم حريص
تصوير: عاد الموادي

تعرّفت الأديبة الإماراتية صالحة عبيد غابش إلى عالم الأدب من خلال عشقها الأثير للغة العربية، وذكرت في لقاء مع مجلة «الشارقة الثقافية» أن الكتاب وراء تبحرها بشغف في عالم المعرفة، وأتاح لها عالماً مليئاً بالأسئلة والتي لم تجب إلا عن القليل منها، معتبرة أن طبيعة الحياة تكمن في الغموض، وأننا لا نجد إجابات لكل الأسئلة التي تلفّنا، وعلينا أن نغوص في عالم لا متناهٍ من الشغف والفضول المعرفي، لنصل إلى كُنه النفس البشرية والارتقاء إلى مدارج الروح، حيث اقتطاف ثمرة المعرفة، حتى تستمر رئتنا تعمل.

الكتاب وراء إبحاري نحو عالم المعرفة والبحث عن إجابات لأسئلة تلفّنا بالفضول



جواهر القاسمي تشهد إحدى الفعاليات

وعلى رغم كونها رئيسة للمكتب الثقافي والإعلامي، ومستشارة ثقافية للمجلس الأعلى لشؤون الأسرة، واسماً أدبياً معروفاً، فإنها مازالت تدين بالفضل إلى تجربة التدريس، كمعلمة للغة العربية في بداية حياتها.

عرف المجتمع الأدبي صالحة غابش كشاعرة ومن ثم كقاصة، وخاضت تجربة كتابة الرواية والنصوص المسرحية، إلا أن الشعر يظل هو عشقها الأول، وتدافع عنه لأنه وفق كلامها فن العربية الأول، ومنه تنبثق كافة صنوف الأدب.

وأوضحت غابش، أنها لا تعتبر أديباً بعينه هو النموذج بل النصوص هي النماذج بالنسبة لها، واستشهدت بنص (زائرتي) للمتنبي، ورثاء الخنساء لأخيها (صخر)، ونصوص بثينة بنت المعتمد.

وأكدت أن شخصية سمو الشيخة جواهر القاسمي ملهمة: فوثقت تجربتها العملية في كتاب حمل اسمها (الشعوري بضرورة أن نحافظ على المكتسبات التي تحققت ومازالت مستمرة: لما تقوم به سموها من جهود لتعزيز دورها المجتمعي والوطني، حتى أصبحت قدوة للكثيرات من السيدات والأجيال الشابة).

· حدثينا عن البدايات والمؤثرات التي قادتك إلى مجال الكتابة والإبداع؟

– تعد المناهج التعليمية التي تربينا عليها وخاصة اللغة العربية، عشقي الأول منذ دخولي المدرسة، وحتى أنهيت جميع مراحلي التعليمية، فحبي للغة العربية هو المحرك الرئيسي لدخولي على استحياء عالم الكتابة، ذلك الكهف المضيء لاكتشاف عوالم الإبداع المختلفة، حينما تفتح أمامي الكتاب وأنا طفلة تخطو أولى خطواتها في عالم المعرفة، ومن وقتها لم يكن حلمي أن أصبح رائدة فضاء أو طبيبة، بل تمنيت أن أكون مدرسة لغة عربية، وقد تحقق الحلم عقب تخرجي وعملت في مجال التدريس، وهذا ما أدخلني عالم الكتابة وبدأت رحلتي بالشعر، ومن ثم انتقلت إلى القصة، وعدت مجدداً للشعر لأعزز وجودي ككاتبة لقصيدة الفصحى.

· الأصوات الأدبية التي تراها غابش نموذجاً للإبداع؟

– لا يوجد في مسيرتي الكاتب أو الشاعر النموذج، ولكن يوجد النص النموذج، فكانت قصيدة (زائرتي) لأبي الطيب المتنبي، وقد استوقفني هذا التشبيه، الذي عمد إليه المتنبي، وقد شبه الحمى بالمرأة التي تأتي إليه عند كل مساء وتغادره صباحاً، حيث يقول:

وزائرتي كأن بها حياء
فليس تزور إلا في الظلام
فرشت لها المطارف والحشايا
فعافتها وباتت في عظامي

وأيضاً نصوص الخنساء في رثاء أخيها (صخر)، وفي مرحلة متقدمة استوقفتني نصوص وشخصية بثينة بنت المعتمد، والتي لم تأخذ شخصيتُها أو نصوصُها حقها من الدراسة فهي تحتاج إلى التعمق في تجربتها. أما حديثاً فهناك بعض النصوص للشعراء: نزار قباني، وبدر شاكر السياب، ولميعة عباس عمارة، ومن الإمارات نصوص الشعراء: حبيب الصايغ، وإبراهيم محمد إبراهيم، وخلود المعلا.

· تعد صالحة غابش من الجيل الثاني بالإمارات، ونعني هنا منذ قيام الاتحاد، فكيف تقيِّمين هذه الفترة؟

– الجيل المؤسس كما أشرت، نعني به جيل السبعينيات، وإن كانت هناك أجيال سبقت ذلك، ولكن إذا ما تحدثنا عن فترة قيام الاتحاد، سيبرز اسم حبيب الصايغ، وميسون صقر القاسمي، وظبية خميس، ونجوم الغانم، وخالد البدور وغيرهم، وظهرت أسماء مهمة واختفت، وقد ساد خلال هذه الفترة خاصة على الحركة النسائية التيار الحداثي في القصيدة، إلا أنني منذ بداياتي اتجهت إلى القصيدة العمودية ولم أتطرق إلى النثرية، وحينما فكرت في التجديد كتبت قصيدة التفعيلة لأني أعتبرها المنطقة الوسطى

تعرفت إلى المشهد الثقافي الإماراتي والعربي من خلال الشعر واخترت التجديد في قصيدة التفعيلة

يظل الشعر ديوان العرب على رغم الإبهار الذي حققته الرواية.. وبيوت الشعر العربية تعيد ألق الشعر





من مؤلفاتها



مسرحية «ترشيد» ضمن مهرجان الثقافة والناس

ما بين العمودية والنثرية، وأيضاً لم أكتب منذ بداياتي باسم مستعار كما كان سائداً خلال هذه الفترة، إلا أن قصيدة النثر جذبتني إلى التجربة.. فكتبتها وكانت الطابع الأساسي لمجموعة (الآن عرفت).

- ما أسباب توقف أو اختفاء بعض الأصوات الشعرية عن مواصلة رحلة الإبداع؟

– توقف أكثر الأسمـاء النسائية لأسباب اجتماعية فلعلهن لم يجدن التشجيع الكافي، أو لأنهن كنّ يكتبن بأسماء مستعارة، أو لأن ظروف الحياة أخذت بهن إلى منحى آخر غير الكتابة فتوقفن عن إكمال مسيرتهن الإبداعية.

- هل هناك قلق على مستقبل الشعر في ظل تربع الرواية على هرم الإبداع حالياً؟

– هناك نظرة تفاؤلية حيال عودة الشعر ليظل هو ديوان العرب، لأن هناك أصواتاً شعرية تبهرنا بتجربتها، وأيضاً تجربة بيوت الشعر في الوطن العربي، والتي تنفذها دائرة الثقافة بالشارقة، برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وهي خير دليل على أن هناك توجهاً عاماً ليسود الشعر العربي هرم الإبداع. سيظل الشعر ديوان العرب، مادام هناك دعم وتجارب شعرية وملتقيات، ولا أرى ذلك تقليلاً من الأجناس الأدبية الأخرى، بقدر ما هو حنين لفن العربية الأول وهو الشعر.

- التنقل بين الأجناس الأدبية يثري تجربة الكاتب أم يضعفها؟

– التنقل يثري تجربة الكتابة ولكن بشرط ألا يكون عشوائياً، لأن ذلك يثري لغته ويصقل موهبته، ولكن بعد أن يثبت أقدامه في جنس بعينه، ومن ثم لا غرو إذا جنح من عالم الشعر إلى الرواية أو القصة، وسنلاحظ أن هذا التنقل يبدأ من الشعر ومن ثمّ إلى الأجناس الأدبية الأخرى، وليس العكس، وهذا يدلل على أن الشعر هو المتربع على رأس الهرم الإبداعي، فالتنوع ضرورة أدبية أحياناً، وأنا أعتبر أن سبب وجودي واستمراري هو هذا التنوع.

- ما هي طموحاتك من خلال عملك كرئيسة للمكتب الثقافي والإعلامي، وكمستشارة ثقافية للمجلس الأعلى لشؤون الأسرة بالشارقة؟

– طموحي هو تقريب مفهوم الثقافة للإنسان العربي البسيط، وليس توجهنا إلى النخبة، فالنخبة لا تمثل (٢٠ – ٣٠٪) من برامجنا، ويتجلى ذلك من خلال تقريب مفهوم الثقافة عملياً وليس نظرياً، كما في مهرجان الثقافة والناس والذي يقام سنوياً في كل عام في منطقة من مناطق الشارقة، ليستفيد أبناء المنطقة والمناطق المجاورة من هذه التظاهرة الثقافية السنوية، والتي تتيح لأبناء الحي المشاركة في عدة فعاليات متنوعة كإلقاء الشعر، وتقديم فقرات مسرحية ارتجالية، وعروض سينمائية، ومشاركتهم في ورش الرسم لإبراز مواهبهم، إلى جانب المسابقات الثقافية التي تقدم للجمهور وليس الغرض منها الحصول على الجائزة أو حتى إعطاء المتسابق الإجابة للفوز، ففي كل الحالات سيحصل على الجائزة، ولكن غرضنا هو أن يعرف المعلومة وتترسخ في ذهنه، فهي أجواء ثقافية متكاملة تعيشها الأسرة معنا خلال المهرجان.

ولدينا أيضاً مبادرات عدة كمبادرة (جليس) لمناقشة كتاب، ومبادرة (شيص وأخواتها)،

التنوع في كتابة أكثر من جنس أدبي إلى جانب الشعر يثري تجربة المبدع

يبقى النشر الورقي الأكثر قوة وتوثيقاً إلا أن النشر الإلكتروني أكثر انتشاراً



إبراهيم محمد إبراهيم



بدر شاكر السياب



حبيب الصايغ



خالد البدور



نجوم الغانم



خلود المعلا

وهي عبارة عن رحلات إلى مناطق نائية في إمارة الشارقة للتعرف إلى هذه المناطق، إلى جانب ملتقيات أدبية كملتقى (أديبات الإمارات)، و(جائزة الشارقة لإبداعات المرأة الخليجية)، كما نُفعّل حالياً مبادرة الصالونات الثقافية.

- كونك مديرة تحرير مجلة (مرامي).. كيف تنظرين إلى مستقبل النشر الورقي والإلكتروني؟

– مازلت أومن بأن النشر الورقي هو الأكثر قوة وتوثيقاً، إلا أن النشر الإلكتروني هو الأكثر انتشاراً ووصولاً للقارئ العربي، وقد لمسنا ذلك من خلال تجربتنا في مجلة مرامي، حينما شرعنا في إنشاء وإدارة موقع إلكتروني، وخلال فترة وجيزة وصلنا إلى أضعاف مضاعفة من القراء لم نكن لنصل إليهم بالورقي، نظراً لظروف التوزيع والشحن إلى كافة البلدان العربية والغربية، إلا أننا مازلنا نحافظ على إصدار الأعداد الورقية ولكن بشكل فصلي، وقد ساعدنا الموقع على نشر أخبار شبه يومية على الموقع لنصل إلى أكبر شريحة في الوطن العربي.

- قيل إن نصوصك يكتنفها الغموض، في حين أنك كتبت في أدب الطفل فما تعليقك؟

– النصوص الأدبية يكتنفها الغموض عادة، فالغموض عامل مهم ليتحقق الإبداع في العمل الأدبي، فهو يعطي مجالاً للقارئ ليبحث عن فلسفة الكاتب في النص، أما الكتابة في أدب الطفل، فقد تطرقت إليها حينما كنت أعمل في مجال التدريس، لتقريب بعض القيم الإنسانية كعامل مساعد بجوار المناهج الدراسية، ومع مرور الوقت صارت عامل جذب لأستمر فيها لإيصال رسائل توعوية واجتماعية للنشء بطريقة مبسطة لتنمية الطفل والأسرة، فاسترجعت هذه الخبرات وعملت على تنميتها، وقادني ذلك لإنشاء دار نشر (صديقات)، وركزت على فئة اليافعين وأصدرنا مجلة (صديقاتي العزيزات) والتي توقفت لفترة، ولكن سأعيد إصدارها مرة أخرى في إبريل الجاري

- لماذا يعد كتاب (جواهر بنت محمد القاسمي رحلة الأمل والإنسانية) من أبرز مؤلفاتك، وفق رأي كثير من المهتمين بمسيرتك الإبداعية والتي تجاوزت الـ(٣٢) مؤلفاً؟

– أفتخر وأعتز بهذا الرأي، وبأني واحدة من فريق عمل تقوده سمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي، قرينة صاحب السمو حاكم الشارقة، ورئيسة المجلس الأعلى لشؤون الأسرة بالشارقة، والتي بدأنا معها منذ أكثر من (٢٥) عاماً، وفق رؤية استشرافية لتعزيز الجوانب الأسرية والاجتماعية والثقافية، والإنسانية، والدور الإنمائي للمرأة في المجتمع، والأخذ بيد الأطفال واليافعين، إلى براح الإبداع والتفكير المميز في حياتهم وحياة الأسرة وأدائهم الحالي، والمرتقب في المستقبل، ومازلنا نعمل بتوجيهاتها على ذلك وغيره. والأمر الذي دعاني إلى تأليف كتاب عن مسيرة سموها العملية، شعوري بضرورة أن نحافظ على المكتسبات، التي تحققت خلال هذه الرحلة والتي لاتزال مستمرة، فالكتاب لا يتناول سوى أجزاء من هذه المكتسبات، التي تقودنا إلى تحقيقها سمو الشيخة جواهر، لكي تقرأ الأجيال الشابة وخاصة الفتيات، ما تقوم به سموها من جهود لتعزيز دورها المجتمعي والوطني ولتكون قدوة ومثالاً لهن، ولديّ أمل في أن أصدر نسخة جديدة ومنقحة للكتاب، مواكبة رحلة الأمل والإنسانية المستمرة والتي تقودها سموها.



صالحة غابش ومعها الزميل حريص في مكتبها

نسعى في المجلس الأعلى للأسرة إلى مبادرات متنوعة تقرب مفهوم الثقافة عملياً للناس

صالحة عبيد غابش كاتبة وأديبة إماراتية، تشغل منصب رئيسة المكتب الثقافي والإعلامي، والمستشارة الثقافية للمجلس الأعلى لشؤون الأسرة بالشارقة، عضوة باتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وعضوة باتحاد الكتاب العرب، ومديرة تحرير مجلة (مرامي) التي يصدرها المجلس

حاصلة على شهادة البكالوريوس من كلية الآداب بجامعة الإمارات عام (١٩٨٧م)، تخصص الدراسات الإسلامية واللغة العربية، وفي عام (١٩٩٩م) حصلت على شهادة الماجستير من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

صدرت لها عدة دواوين شعرية منها: (بانتظار الشمس)، و(المرايا ليست هي)، و(الآن عرفت)، و(بمن يا بثينة تلوذين)، وأخيراً (رب ظلال تغريني أن أصبح ممكنة). وفي المجال المسرحي كتبت عدة مسرحيات مثل (نداء من هناك)، و(رحلة بثينة)، و(المرأة والسلطة)، ومسرحيات للأطفال مثل (افتح يا)، و(عالمي الكبير)، و(ترشيد)، و(حياتي في البر). كما صدرت لها رواية (رائحة الزنجبيل)، وأكثر من (٢٥) كتاباً موجهاً لليافعين والأطفال. إضافة إلى كتاب (جواهر بنت محمد القاسمي.. رحلة الأمل والإنسانية)

شاركت في الكثير من الملتقيات الأدبية والثقافية، وحازت العديد من الأوسمة والتكريمات محلياً وعربياً، وأسست دار (صديقات) للنشر والتوزيع بالشارقة، وهي دار تهتم بأدب اليافعين.



«موت الناقد» آخر صيحات الموجات الأدبية

د. حاتم الصكر

لا يكاد مسلسل الميتات الافتراضية ينتهي في المشهد الثقافي.. حتى يبدأ في العالم عادة، ثم يرسو على سواحل ثقافتنا، التي تتلقفه كلُقيَة نادرة أو شيء ثمين يفيض عن الموجة الهادرة عابرة المحيطات! وها هي آخر الصيحات تتردد أصداؤها في السجال الثقافي عندنا. موت الناقد. ميتةٌ حديثةُ الإعلانِ والإشهار والتداول. تأتي بعد:

موت المؤلف--- لصالح ولادة القارئ الخاص

موت الكتاب الورقي--- مقابل انتشار أو هيمنة الكتاب الإلكتروني

موت النقد الأدبي--- إيذاناً بولادة النقد الثقافي

موت الشعر--- لمناسبة زمن الرواية

وأخيراً: موت الناقد الذي جعله الناقد والأكاديمي البريطاني رونان ماكدونالد، عنواناً لكتاب ترك دوياً منذ صدوره عام (٢٠٠٧)، وترجمته العربية المشرقة التي أنجزها عام (٢٠١٤) الناقد فخري صالح بلغةٍ صافيةٍ وإحاطةٍ مصطلحيةٍ ومفاهيمية.

في جملة الكتاب الختامية يقول ماكدونالد: (لربما لا يكون الناقد قد مات، بل جرت ببساطة تنحيته جانباً، أو أنه يأخذ سِنةً من النوم..) المعضلة إذاً في (تنحية) الناقد لمصلحة جهات يذكرها المؤلف، في مقدمتها: المدوّنون الإلكترونيون المتعجلون والذين حلوا محل الناقد أو الأكاديمي المتخصص، ولأسباب قام بتفصيلها، في مقدمتها شيوع الدراسات الثقافية التي هيأت لكل قارئ أن بإمكانه أن يغدو ناقداً، فكلنا نقاد ما دمنا نستطيع الحديث عن الموضة والسينما والطبيعة والعادات والأزياء، وسوى ذلك من مفردات النقد الثقافي، المطعَّمة دوماً بالنكهة السياسية المنتقدة أو الرافضة، وأعتقد أن تأخير المؤلف لتلك الخلاصة وما تلاها من إيضاح، ساهم في إشاعة الفهم الخطأ للمقصود بالميتة الرمزية المحتمَلة أو المقترَحة في الكتاب.

إن سوء الفهم أو القراءة الخطأ، ستؤدي إلى إشاعة ثقافية سرعان ما يتداولها الوسط الجاهل بالتفاصيل، وتكون مناسَبة جديدة لذم النقد وهجاء النقاد، لا سيما وأن الذاكرة تحفل بمثل تلك الأفعال وردودها تجاه النقد والنقاد. يذكر المؤلف مثلاً هجاء برنارد شو وصموئيل بيكيت للنقاد. ونضيف مثالاً آخر: هجاء مايكوفسكي للنقاد في قصيدته الأشهر (غيمة في بنطلون) التي آثر عبدالوهاب البياتي أن يحيل إليها حين كتب قصيدة عن مايكوفسكي. وكما جرى في إساءة فهم مقولة بارت، عن موت المؤلف التي أراد في فضائها المجازي أن يميت المؤلف تكتيكياً خلال قراءة نصه، لمصلحة النص ذاته، وكإقصاء للمعلومات الخارجية، وما خلقته ردة الفعل على المناهج الانطباعية والمدرسية التي تهتم بالمؤلف قبل النص.

في عبارة استباقية يصرح المؤلف: (علينا ألا نحتفل بموته- أي الناقد- أو نرقص على قبره) بل يهمنا البحث عن أسباب غيابه، وما الدوافع والمؤثرات، ومن يحتل مكانه في غيابه أو غيبوبته.

لقد ازدهر النقد بعد الحرب العالمية الثانية بسبب صعود موجات الحداثة، وأخذ الناقد الأدبي ومحرر النقد في الصحف والمجلات، والأكاديمي في موقعه، دورهم في تكوين الرأي حول الظواهر والأعمال. لكن موجات ما بعد الحداثة قللت من هذا الدور بشتى الوسائل التي يكرهها الكاتب، مثل إتاحة الفرصة لغير المهتمين من القراء العاديين، أن يصدروا أحكاماً، ويقوموا بمهمة الناقد، توافقاً مع دعوات مماثلة في الكتابة، حيث جرى بحجة تصعيد الهوامش وتفكيك المركزيات، وتهوين سلطة الخطاب الالتفات إلى فنون هامشية كالرسائل والمذكرات، وقيل إن السيرة الذاتية مثلاً متاحة للجميع كي يكتبوها، لا أن تقتصر على المشهورين أو من أضافوا في حقلهم ما يستحق السرد والنشر. كما أن التيارات السياسية ساهمت في إشاعة الاعتقاد بأن النقد مسؤولية الجميع لا المختص فحسب. كما صبَّت غضبها على المدرسة والمناهج البيداغوجية، وقللت من أهمية النقد الأكاديمي، الذي انسحب بدوره ليظل سجين جدران الأكاديميات، وتشيع تبعاً لذلك وكرد فعل، اهتماماتٌ غير مجدية وبالغة النخبوية والرطانة في البحوث والموضوعات والمناهج ولغة الدرس والبحث.

لكن الحقيقة هي أن النقاد صاروا مثل قناتين بالغي الحساسية، وسط تهريج

شعبوي وفوضى كتابية تتيح للجميع أن يكتبوا بلا شرط.. هكذا صارت للمدوّن مثلاً سلطة أكبر من الأكاديمي، ليس لأنه يمتلك وسيلة اتصال فائقة القدرة على التواصل والانتشار فحسب، بل لأن المدون يستطيع أن يضفي قيمة على العمل الأدبي، دون حاجة إلى الناقد وأدواته ورؤاه. ذلك الفضل الجماهيري واللاطبقي في التفسيرات الإيديولوجية، والمسجَّل المعترف به لوسائل التواصل الاجتماعي ومنصاته المتاحة، سيكون على حساب النقد المنهجي الذي ارتكب أيضاً أخطاء، أسهمت في غيبوبة الناقد، يرصد المؤلف منها رغبة النقاد منذ تيار النقد الجديد حتى التفكيكية، بأن يكون النقد علماً كباقي العلوم الإنسانية، فيستطيع النقاد أن يباروا زملاءهم بالحديث عن علم مكتمل ونظام يسود النقد، كأنظمة التحليل النفسي والفلسفة وسواهما. يقابل ذلك إعلاء دور القارئ العادي بسبب مناهج ما بعد الحداثة، التي يؤكد فخري صالح في مقدمته للترجمة، أنها مرتبطة بالثورة الطلابية في فرنسا عام (١٩٦٨) وانتشار أصدائها أوروبياً وغربياً بشكل عام، وما تبعها من صعود التيارات المناوئة للسلطة بأنواعها، ومنها سلطة المعلم والناقد والحاكم. وهذا ما أكده المؤلف أيضاً بصدد الدراسات الثقافية التي ازدهرت بعد الثورات الطلابية. لقد تحول النقد إلى ألعاب لغوية كما يرى المؤلف في فصل الكتاب الرابع، بمقابل الشعبوية التي طغت على الخطابات الأخرى. وباعتقادنا أن الدراسات الثقافية جاءت لتهيئ نعش النقد الأدبي دون أن تستطيع مواراته التراب تماماً. إنه محاصر مقيد ومنبوذ.

في الدراسات الثقافية؛ يلاحظ المؤلف أنه يتم الحديث عن لوحة إعلان الفيلم، بدلاً من الحديث عن الفيلم نفسه، والحديث عن جهاز (الآي باد) بدل الحديث عن الموسيقا التي نستمع إليها من خلاله. هذا الجانب أتاح شيوع ثقافة شعبوية خالصة، تهمها محايثات الأعمال لا الأعمال نفسها. في فرنسا التي شهدت مثلاً أبرز نتاجات الفن والأدب، وما تضج به متاحف الفن والحضارة، سيتم الحديث عن الموضة والكراسي والرياضة والعطور والأزياء والأمكنة العامة، لقد حلّت سلطة الجماهير محل سلطة الناقد الأكاديمي والصحافي، وجرى إحياء دعوات النقد الواقعي المؤدلج، لربط النقد بالسياسة بمبررات تساوي الطبقات وحق الفرد وحريته وبمسميات الواقع مثلاً، لكن هذه المرة تحت لافتات الدراسات الثقافية، التي لا بد أن تربط كل شيء بالأوضاع السياسية.

لا يخيفنا في الحقيقة إعلاء دور القارئ إن كان ذلك القارئ مختصاً، وقراءته بالتالي قراءة تضيف للعمل المقروء وتملأ فراغاته وتجعله متحققاً. وهذا ما انفردت به التيارات والمنهجيات المعتمدة جماليات التلقي والقراءة. لكن القارئ الذي جرى إحلاله محل الناقد والأكاديمي والصحافي، هو قارئ يستجيب لحاسة واحدة تلهمه في الحكم على العمل، وإضفاء القيمة الجمالية عليه دون ركائز ومبررات نقدية غالباً.

وهذا القارئ- المدوّن خاصة- لا يملك إلا تلخيص الأعمال وابتسارها، برأي سرعان ما يشيع بسبب المقدرة الإلكترونية التي توفر السرعة والشمول لدى وسائل التواصل.

ربما لا يكون الناقد مات بل جرت ببساطة تنحيته جانباً

ومن أسباب غياب الناقد الميت رمزياً أو افتراضياً، هو كونه تنازل عن أحكام القيمة ولم يعد يعطي للأعمال قيمة ما خلال نقده. وذلك دعا لظهور نخبوية ورطانة نقدية، كما يرى المؤلف، الذي يمكن مناقشة ذريعته هذه. فثمة من يرى أن أحكام القيمة ودور الناقد فيها ستنفّر الجمهور من النقد، وتشكّل للناقد صورة نمطية تلخصه في قاض أو معلم أو متصيد أخطاء.

المدون الإلكتروني حل محل الناقد والقارئ العادي في أجواء تتيح للجميع أن يكتبوا بلا شروط

لكن ما فعلته الدراسات الثقافية في ظني هي دليل المؤلف الأكثر قوة في الحِجاج، فهو يرى أن تلك الدراسات وما ينضوي تحت لافتتها (بدلاً من التشديد على ما هو أدبي أو على الثقافة الرفيعة.. وجهت الدراسات الثقافية اهتماماتها نحو كل شيء قيل وتعلمناه.. بمعنى آخر؛ ليست الثقافة الغربية هي تلك المتاحف والمكتبات ودور العرض التشكيلي، بل الممارسات اليومية من العناية بالحدائق إلى ألعاب الأطفال الإلكترونية..).

شيوع ثقافة شعبوية خالصة.. وحلت سلطة العامة محل سلطة الناقد الأكاديمي والصحافي

وبمثل هذا الصنيع تحول الناقد كائناً هامشياً لا سلطة له إزاء قارئ يرى حياته في موت أو غياب الناقد الذي لا بد أن يعود للحياة، وخير وسيلة لإيقاظه، كما يختم المؤلف، هي استعادة فكرة الجدارة الفنية، وأن يصبح النقد تقويمياً.. وهذه مسألة فيها باعتقادي نظر وخلاف كبيران.

أسئلته تحفز الحاضر لتأسيس رؤية المستقبل

زكي نجيب محمود

السعي وراء المعرفة وحقائق المعاني

كان خياره كخيار هرقليطس، فاختار الفكرة الجديدة على أي خيار آخر، ليتخذ سبيله في بحر المعرفة رشداً، وليختبر ذاته في مرايا الفلسفة والفكر والأدب، وفي مختبر الواقع والحياة، وهو يواجه جدل الأسئلة التي تزاحمت في ذاته مرتهناً في جدله الفكري للصدق، سواء اقتضى هذا الصدق ثباتاً على الفكرة أم انقلاباً عليها.

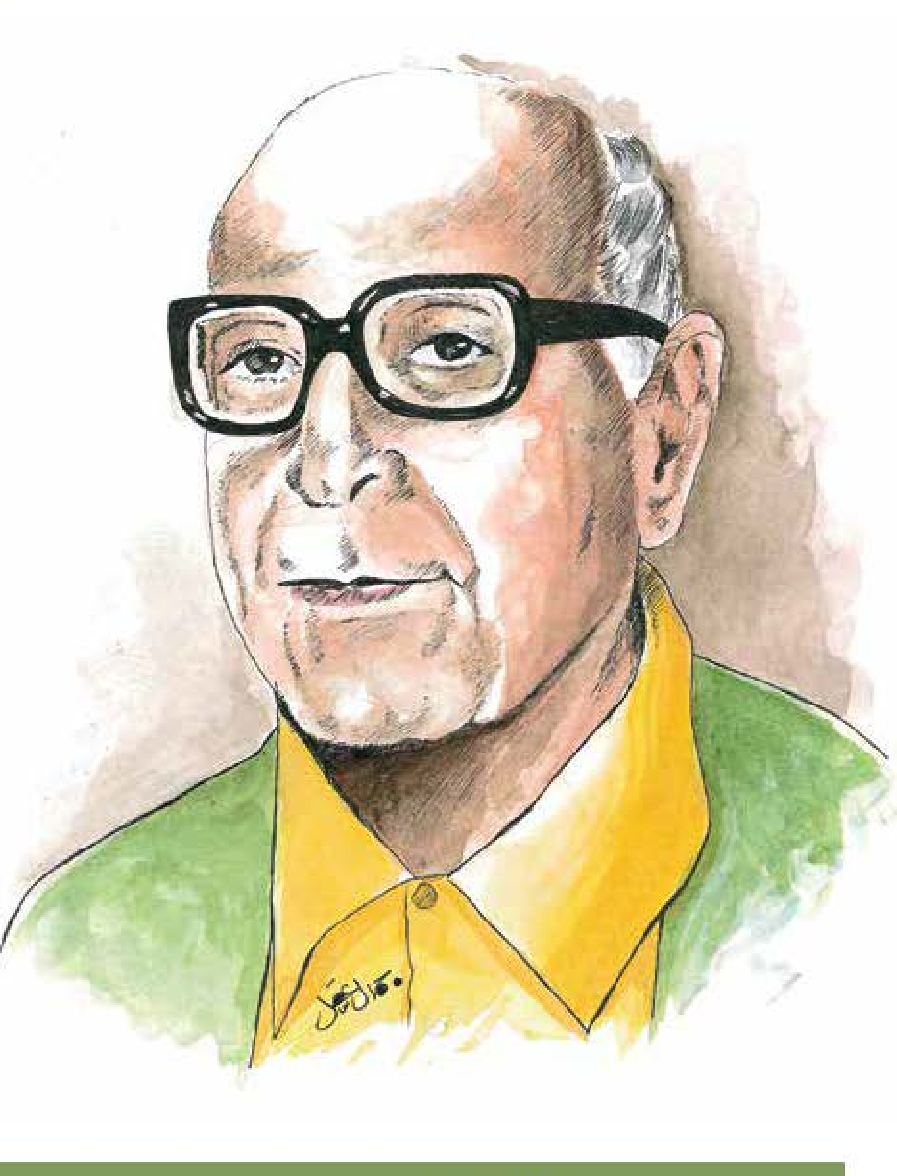


د. بهيجة إدلبي

تجاذبته المذاهب والأفكار والرؤى، وبرغم الجدل المستمر والمواقف المختلفة، التي تعاقبت في مراحل عمره، لم يكن ثمة تناقض بين سابقها ولاحقها، كما ظن بعضهم، فكما يرى أن كل مرحلة لاحقة تضيف وتحذف وتعدل مضمون الموقف في المرحلة التي سبقت، لكن تبقى وجدانية واضحة في الروح والشخصية والاتجاه، فلم يكن يتورع عن تغيير وجهة نظره مع تغير خبرته، وبالتالي إن السعي وراء مزيد من المعرفة بطبائع الأشياء وحقائق المعاني - كما يرى - هو بمثابة الجوهر في حركات التنوير، فكلما زدنا أبناء الأمة إدراكاً للمعارف الصحيحة عن دنياهم، زدناهم بالتالي نوراً لأن التنوير هو مزيد على مزيد من معرفة صحيحة واضحة.

فالسؤال الذي أمضى حياته للإجابة عنه هو: كيف السبيل إلى جمع عناصر القوة في كيان الأمة وروائها، مع التخلص من عوامل الضعف في ذلك الكيان، من أجل إنسان عربي عصري جديد؟

زكي نجيب محمود كان تجسيداً واقعياً للفكر النهضوي العربي في العصر الحديث، كما أشار الأديب الألماني هاينريش رنكه، يضع نفسه في منطقة وسطى بين إنجازات العقل المجرد، وإنجازات العقل العملي، فتصبح الفلسفة عنده منهجاً توفيقياً بين الفيزيقا والميتافيزيقا، بشكل أكثر ما يكون بعداً عن الكهنوت القديم، الذي يسعى لإلصاق الفلسفة باللاهوت، لإيجاد شكل شرعي لأفكارها. فبقدر ما كان يحاور المذاهب الفلسفية والفكرية، ويجادلها بقدر ما كان يحاور الواقع، ويختبر النظرية في الحياة والحياة في النظرية، فكان من ألمع العقول العربية في القرن العشرين، ممن شغلهم واقع الإنسان العربي ومستقبل أمتهم، على خلفية من الأسئلة التي تحفر في الماضي كما تحفر في الحاضر لتأسيس رؤية المستقبل.



لذلك فإن دارس زكي نجيب محمود، عليه أن يتتبع فكره منذ البدايات حتى يلحظ ذلك التطور المستمر لهذا الفكر، الذي يختبر الفكرة ويفككها إلى عناصرها البسيطة ليضعها في سياقها المعرفي والفلسفي، ومن هنا يمكن الإشارة في هذا المقام إلى المفردات التي شكلت أسس ومنطلقات ومبادئ فكره وفلسفته.

فثمة ثوابت فكرية وفلسفية لدى زكي نجيب محمود، تشكلت عبر جدل مستمر في مشروعه الفكري والفلسفي والنهضوي، وتمثلت في أهمية الثقافة في التغيير على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع، لأن الثقافة لديه ليست مجالاً للتأمل فحسب وإنما هي مجال للتجربة والعمل؛ لذلك يرى أن لا مخرج للأمة العربية ولفكرها، من أزمتها الحضارية إلا من خلال (مشروع حضاري جديد) ينهض من منطق وفكر عربيين جديدين، وبفعل ثقافي جديد ينهض بمهمة التغيير الشامل، ما يهيئ السبيل الواضح للإنسان العربي لتأسيس وعي جديد، ورؤية مستقبلية أكثر استجابة لمعطيات الحاضر والمستقبل، منطلقاً من العلاقة الجدلية بين الحضارة والثقافة، فكما أن المناخ الثقافي المتجانس الموحد يمثل الحضارة، كذلك الحضارة حين تستوي على مقوماتها ورؤاها تعود لتؤثر في الحياة الثقافية.

الدعوة إلى تجديد الفكر العربي، والاستفادة من تراثه لأنه يرى إن ترك التراث كله هو انتحار حضاري: فالتراث به لغتنا وآدابنا وقيمنا وجهود علمائنا وأدبائنا وفلاسفتنا، لذلك كانت دعوته إلى الجمع بين الأصالة الثقافية التي تضرب بجذورها إلى المقومات الأولية، التي جعلت من العرب عربا على طول التاريخ، وبين المعاصرة التي تجعلنا جزءا من زماننا لا بمجرد وجودنا الجسدي وإنما بنشاطنا الفكري.

البحث عن الصيغة الثقافية المرجوة للمواطن العربي، والتي هي بكل بساطة ووضوح أن يكون عربياً، وأن يكون في الوقت نفسه قادراً على مواجهة عصر علمي تقني. وعلى هذا الأساس كانت دعوته إلى المنطقية الوضعية والتجريبية العلمية، وحرية العقل التي تميز حرية الإنسان في هذا العصر، فالمفاضلة لديه بين إنسان وإنسان، لن تكون على أساس السلطة وجبروتها، بل على أساس القدرة العلمية في الكشف عن الجديد: لذلك يرى أن الحرية لا تنحصر فقط في الحرية السياسية، وإنما الحرية في صميم معناها هي القدرة على العمل في الميدان، الذي نريد أن نكون أحراراً فيه.



من مؤلفاته

فالإنسان حر، لا بمعنى انعدام القانون أو الخضوع للعشوائية لكنه حر بحرية منظمة تنظيماً سببياً، وعلى هذا كانت نظرية الجبر الذاتي التي دعا إليها وهي أن تكون الحرية البشرية نوعاً من التحديد الذاتي أو الجبر الذاتي بحيث لا يكون الحرية والجبرية ضدين، وبالتالي إن حرية الإنسان تتمثل في قدرته على الخلق والإبداع

الدعوة إلى فلسفة عربية جديدة معاصرة، تستجيب للحياة والواقع بقدر استجابتها للميتافيزيقيا. تنطلق من مبدأ ثابت هو التوفيق بين الحرية والعقل، فهو يرى أن الفيلسوف الحق لا يسعى وراء جديد يبدعه إبداعاً منقطع الصلة بتيار الحياة كما يجري التوازن بين الجوانب العلمية والمادية في المشروع النهضوي العربي المعاصر، وبين الجوانب الروحية والوجدانية، فحياة الإنسان ليست علماً كلها، وإنما ثمة مساحة تعتمد على الجانب الوجداني، لأن ذلك هو الذي يجسد الرؤية التكاملية في النظر إلى الإنسان، وحريته. وكما سقراط، كان زكي نجيب محمود يربط بين المعرفة والفضيلة ويرى أننا بحاجة إلى تشرب هذه الفلسفة، لأننا أبناء حضارة عريقة قامت قوائمها على الأخلاق، والأخلاق ركن جوهري من رسالة الدين، وعلى هذا فهو يدمج بين الحق والخير في كيان واحد.

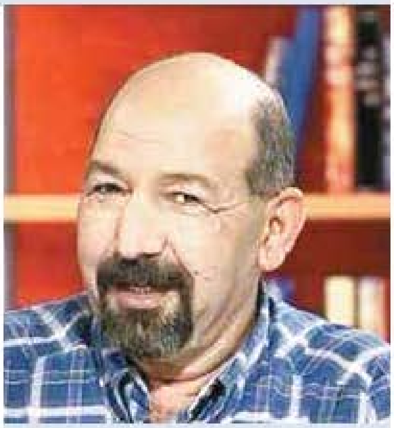
زكي نجيب محمود مفكر أبصر بعقله وقلبه فاستدل على فلسفة الحياة، التي تنهض من الانسجام بين العلم والوجدان، بين الواقع والإنسان، بين الحرية والعقل، بين طاقة الاستناد إلى الماضي وطاقة الانطلاق إلى المستقبل، من أجل فكر عربي جديد ومعاصر، وإنسان عربي يستجيب للعصر بقدر انتمائه إلى جذوره وهويته.

ثوابت مشروعه الفكري تقوم على أهمية الثقافة في التغيير على المستويين الفردي والمجتمعي

دعا إلى الجمع بين الأصالة الثقافية والمعاصرة بوجودنا الفكري


هاينريش رنكه

الهويات وتعددية (الأنا)



سعيد بن كراد

لا أحد منا قادر على استحضار اللحظات الأولى، التي أدرك فيها الإنسان انفصاله عن الآخرين، فانتصب هويةً مستقلة تتعرف إلى نفسها في ما يميزها وحدها، لا في ما يجمعها بمحيط طبيعي صامت. فتلك لحظة عابرة في سيرورة زمنية طويلة، لا نعرف عنها إلا ما يمكن أن تقوله الأديان أو ترويه الأساطير، أو ما يمكن أن تكشف عنه بعض بقايا الحيوانية فينا. ومع ذلك، فإن الثابت في الوجود هو أن الإنسان لم يبحث دائماً في ذاته عما يجعله متفرداً، بل فعل ذلك في الكثير من الحالات وهو يمضي إلى الآخر ليتعرف إلى نفسه، من خلال مميزات غيره لا من خلال ما يكونه أو يصدر عنه. وهذا معناه (أن الآخر هو من يحددنا دائماً) (إيكو)، فبدونه ستقتلنا العزلة والوحشة والاغتراب الدائم. ذلك أن كل شيء فينا دال على وجود جمعي داخله، فقط يمكن للأنا أن تستقل وتتميز عن غيرها، فالهوية فردية في جوهرها، ولكنها هي الممر الضروري نحو الآخرين.

ووفق هذا التصور، لن تكون الهوية، في مفهومها العام، سوى ذاكرة بمضمون قيمي ممتد في زمنية ولث إلى الأبد، لكنها تتضمن كل حالات الانتماء وممكنات الفعل الاستقبالي في الوقت ذاته. إنها بذلك خطاطة عامة أُودعت فيها وضعيات وأحداث ومواقف ورموز، وكل ما يمكن أن يشتمل عليه متخيل أمة أو يحيل عليه معيشها اليومي. استناداً إلى ذلك؛ كان التشبث بالهوية دائماً (تنشيطاً) لذاكرة لا يمكن أن تستوطن المفاهيم المجردة، فهذه كيانات بلا مضمون مشخص، بل يمر بالضرورة عبر تعميم للحكايات، فداخلها تتبلور الهويات وتتعدد وتتنوع مظاهرها. وهي صيغة أخرى للقول، إن الهوية تحيل على ما يشبه ماهية تُكثّف في (ذاتيات مقومة) (الإمام الغزالي)، فهي الحاملة لخصائص الكائنات وصفاتهم وأدوارهم وحالات الانتظار عندهم. لا يتعلق الأمر بتصنيف خارجي شبيه بتصنيف الأشياء وموضوعات العالم، بل هو محاولة للإمساك بما يشكل العنصر الدائم فينا.

وهذا معناه، أن الواجهة البرانية ليست هي ما يحدد جوهر الهوية، فنحن الكائنات الفانية ننمو ونتطور ونكبر، ونكون عرضة للترهل والتكرش والتجاعيد والشيخوخة، دون أن نكون غير ما كنا عليه منذ صرخة الولادة الأولى إلى لحظة الممات الأخيرة. وذاك هو الفاصل، في تصور بول ريكور، بين هوية آنية هي الضامنة لديمومتنا في الزمن، وبين هوية مماثلة هي التي تحتضن مجموع أدوارنا الاجتماعية ضمن هذه الديمومة ذاتها. إن الأمر شبيه عنده (بمحرك غُيرت كل أجزائه، ولكنه ظل محافظاً على بنيته الأصلية). أو هو شبيه بتيزي عند اليونان

> **الواجهة البرانية ليست هي ما يحدد جوهر الهوية وإنما مجموع أدوارنا الاجتماعية حيال تطورنا داخل المتاح الحضاري**

القدامى، تلك الباخرة التي غُيرت كل غرفها وآلاتها، لكنها حافظت على هويتها، وظل الناس يتعرفون إليها بصفتها تلك. إنها حالة النهر أيضاً، فهو يحافظ على وجودها برغم تعدد الروافد التي تغذي مجراه وتغير مياهه. يتعلق الأمر في جميع هذه الحالات بتغير يصيب كائنات لا تتغير.

ومع ذلك، فإن قوة الهوية لا تكمن في الاستغراق الكلي في محددات أولية، تصنف الكائنات حسب القسم أو الفصيلة، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، إنها، على العكس من ذلك، مستمدة من قدرتها على النمو والتطور داخل المتاح الحضاري الإنساني، وذاك ما يشكل غناها. إن الهوية هي الحد والاستمرارية، هي الواحد والتعدد، هي الكلي وفروعه. بعبارة أخرى، إنها ما يميز وما يرسم قواعد الانتماء الجمعي أيضاً. فلكي تكون متفرداً، يجب أن تحدد الجسم العام الذي تتميز داخله، أي الانتماء إلى سقف ثقافي/ قيمي هو ما يُصَدِّق على ذلك. فمن دون الجماعة لن يكون الشخص سوى صيغة من كائن مجرد غير قابل للتحديد. وهي صيغة أخرى للقول إن الهوية ليست بالضرورة تقليصاً من حرية الاختيار، فأجمل ما يمكن أن يحصل للمرء وهو يبحث عن هويته، هو أن يكتشف حريته. لذلك، كثيراً ما تحول الانتماء عند الانسان الى حالات خلق وإبداع، لكنه تحول في أحيان أخرى إلى خزان من الأحقاد والكراهية.

فلا وجود إذاً لمحدد ثابت، من خلاله يمكن أن نحيط بمضمون الهوية. فقد تضيق دوائرها أحياناً إلى حد الإحالة فقط على ما يشكل واجهة برانية، تُختصر في ما تحدده الصورة والاسم ولا شيء بعدهما، وقد تتسع أحياناً أخرى، لكي تستوعب الكائن البشري ضمن ممكنات الوجود الإنساني باعتباره مبتدأ التمدن والتحضر ومنتهاه. وفي الحالتين معاً، لن تكون الهوية وعياً بدوائر الأنا ومحدداتها في الثقافة والدين واللغة، بل ستكون وعياً بِتَمَيز يعي ذاته في اختلافه مع محددات أخرى. فأنا إنسان ورجل ومغربي ووجدي وأستاذ واختلافي الجنس ومسلم، وهي كلها واجهات لهوية تتناسل في الوجدان والفكر، لكنها لن تقودني إلى أن أكره الحيوانات أو النساء أو من ليسوا من ديني ووطني. وهو الموقف الذي يختصره كانط في هذه الحكمة: (يجب أن نفكر ونحن نستحضر طريقة تفكير الآخرين). وهو ما يعني عنده (التفكير دون مسبقات) تحد من اختيارات الفرد.

ولكن الأنا الحاملة للهوية، قد تنفجر لكي تغطي كل الانتماءات الجزئية في حياتنا، من قبيل رقم البطاقة الوطنية ورقم جواز السفر والهاتف ورقم التأجير ورقم بطاقة الضمان الاجتماعي ورقم الحساب البنكي، بل والانتماء المهني والجهوي والفكري والحزبي والنقابي وكثير من التمييزات الفرعية، وقد يضاف إليها ما يأتي من الأنا الرقمية التي تعيش في الافتراضي وحده، كما هو عليه الحال مع (الأنا) المعاصرة التي تعيش في زمنية حاضر مطلق يحتويه فضاء أفقي منكفئ على نفسه. فهذه الهويات التي تحدد شكل حضور الأنا في الفضاء العمومي، وتحدد موقعها في الدوائر الرسمية، لا تقول أي شيء عن المضمون القيمي للذات الحاملة لها. إنها مجرد سلسلة من التصنيفات البرانية، التي تميز أفراداً ينتمون إلى سجلات إدارية عامة، تفصل بينهم من خلال أرقام خرساء لا تحيل على أي شيء.

وهذا مصدر الخطر الداهم: لقد اختفت (الهويات الكبيرة) من التداول اليومي، أو هي في طريقها إلى الاختفاء، ليحل محلها خليط من هويات تتبلور ثم تتلاشى، لتظهر مكانها هويات أخرى، وهكذا ضمن دورة زمنية لم تعد تراكِمُ تقدماً أو تطوراً، بل تلتقط الفعل والصفة في اللحظة الحاضرة خارج مردوديتها في النفس وفي السقف القيمي. قد يقود هذا الوضع إلى العيش بـ(بديل) نهرب من خلاله من عالم موحش، إلى آخر يحيط بنا (الأصدقاء) دون صداقة حقيقية. أو يقود إلى عودة نكوصية إلى الماضي ضداً على حاضر يورث الغربة، وهذا يفسر، في جزء منه، ظهور الحركات المتطرفة من كل الأنواع.

> كل شيء دالٌّ على وجود جمعي في داخلنا ما يدعونا للبحث عن الآخر

> (الهويات الكبيرة) في عصرنا في طريقها للاختفاء من التداول ليحل محلها خليط من الهويات التي تتبلور وتتلاشى تدريجياً

> الهوية هي الحد والاستمرارية والواحد والتعدد والكلي وفروعه وهي التي ترسم قواعد الانتماء الجمعي

ظاهرة ثقافية بنكهة عراقية

علي الوردي... مثقف العامة



عبدالرحمن الهلوش

يُعدُّ علي الوردي (١٩١٣- ١٩٩٥) قيمة عراقية أصيلة في الفكر، فهو عالم اجتماع عراقي، وأستاذ ومؤرخ عُرِفَ باعتداله وموضوعيته، وعلم بارز من أعلام الفكر الاجتماعي التنويري الذي خلَّف وراءه مؤلفات قيّمة في علم الاجتماع وعلم النفس وتاريخ العراق الاجتماعي، وإنّ الفترة التي درسها الوردي وعايشها وخبر أحداثها وكتب عنها ونقدها منذ الحرب العالمية الأولى، لا سيما عقد الخمسينيات، من أهم وأخصب الفترات الفكرية والاجتماعية في تاريخ العراق الحديث وأكثرها إنتاجاً وازدهاراً، حيث عاش الوردي أجواء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٨).



وُلِد في بغداد حيث أبصر النور في حي الكاظمية عام (١٩١٣)، اسمه علي حسين محسن عبدالجليل الوردي. لُقِّب بالوردي نسبة إلى طبيعة عمل جده. ترك مقاعد الدراسة في عام (١٩٢٤) ليعمل صانعاً عند عطار، حيث طُرِد من العمل لأنه كان ينشغل بقراءة الكتب والمجلات، ويترك الزبائن، وبعد ذلك فتح دكاناً صغيراً يديره بنفسه، وفي عام (١٩٣١) التحق بالدراسة المسائية في الصف السادس الابتدائي وكانت بداية لحياة جديدة، حيث أكمل دراسته وأصبح معلماً، كما غيّر زيّه التقليدي عام (١٩٣٢) وأصبح أفندياً. وبعد إتمامه الدراسة الثانوية حصل على المرتبة الثالثة على العراق فأرسل لبعثة دراسية للجامعة الأمريكية في بيروت وحصل على البكالوريوس وأرسل في بعثة أخرى إلى جامعة تكساس في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث نال الماجستير عام (١٩٤٨) ونال الدكتوراه عام (١٩٥٠). حصل الوردي على شهادة الدكتوراه بتقدير امتياز عن أطروحته الموسومة بـ(التحليل الاجتماعي لنظرية ابن خلدون)، حيث كان الوردي متحمساً ومندفعاً مع طروحات ابن خلدون فيما كان يعد منطق أرسطو في المقدمات منطقاً سلطوياً متعلقاً بمفهوم الثبات أكثر منه تعلقاً بمفهوم التغيير، وحينما عاد بهذه الشهادة العليا درس مادة (علم النفس الاجتماعي)، ثم تدرج الوردي حتى نال لقب الأستاذية، وأسندت إليه رئاسة قسم الاجتماع عام (١٩٦٣)، وبدأت شهرته



من مؤلفاته

تتسع وتتخذ منحى عربياً وعالمياً، قال له رئيس الجامعة في الولايات المتحدة عند تقديم الشهادة له: (أيها الدكتور الوردي ستكون الأول في مستقبل علم الاجتماع).

كتب الوردي وألف العديد من البحوث المهمة والكتب والمقالات ولم يلتفت إلى مستقبله الشخصي، وإنما كانت حياته معاناة وتعباً واجتهاداً، وفي هذه المعاناة وحدها رأى المستقبل يصنع بين يديه. استفاد الوردي من أطروحات ابن خلدون كثيراً واعتبره منظراً حقيقياً ودارساً متمعناً للمجتمع العربي في تلك الفترة، وكان ابن خلدون موضوع أطروحته للدكتوراه. لم تكن مؤلفات علي الوردي –على اختلافها– تخص المجتمع العراقي وحده فحسب، بل هي تصلح لأن تقاس على جميع المجتمعات العربية، ولعل أهم ما يميز الوردي عن غيره من علماء الاجتماع هو قربه من العامة حين يخاطبهم، خصوصاً وأنه يخوض في أحد أبرز وأصعب الحقول التي يمكن أن تناقشها مع العامة، فتراه يضع مفاهيم التحليل النفسي بأسلوب قريب ومبسط للشخص العادي، الأمر الذي فاجأ الكثير من المثقفين، حالما يَرِد اسم علي الوردي، ينهض في الأذهان شغله الغني عن البيئة الاجتماعية في بلاد الرافدين، واحدة من مزايا نهج الوردي، التي تأخذنا إلى قراءته دائماً، اعتماده فكرة أنّ (عهود التاريخ في الواقع مترابطة ومتشابكة)، مما يعدّ مدخلاً عاماً لاستيعاب جهده الكبير في (لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث)، حيث جعل من تتبع أحداث العراق سبيلاً استقرائياً لبلوغ مراتب الفهم لذلك التاريخ وحركة المجتمع فيه.

تطرق الوردي في أبحاثه عن حياة الناس الاجتماعية، وعن قيمهم وعاداتهم وعصبياتهم وسلوكهم في الحياة اليومية، ولم يغفل الوردي الكتابة عن المجتمع العراقي وازدواجية شخصيته (المعقدة)، وتظهر الازدواجية في الميل إلى الجدل وفي ممارسة الحرية والديمقراطية، وكذلك في خدمة العلم وكذلك في الأغاني الحزينة وغيرها، بينما يؤكد الباحث العراقي البارز، رشيد الخيون، أنّ مساوئ المجتمع العراقي ذُكرت في كتاب عبدالحميد الرشودي (رسائل الرصافي)، حيث تطرق الكتاب إلى مساوئ المجتمع العراقي، قبل أن يبرزها عالم الاجتماع العراقي علي الوردي (ت ١٩٩٥)، في مجموعة كتبه، خاصة (دراسة في طبيعة المجتمع العراقي)، و(لمحات اجتماعية في تاريخ العراق الحديث).

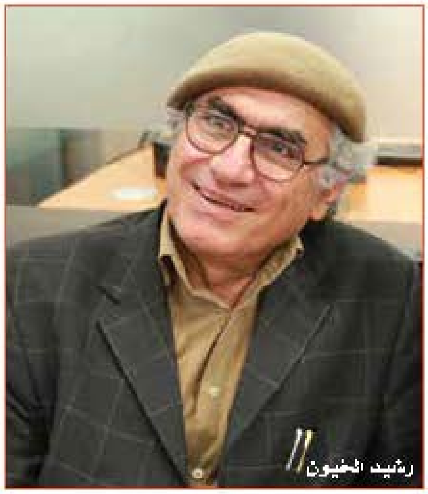
من أبرز علماء الفكر الاجتماعي التنويري في الوطن العربي

نال درجة الدكتوراه من جامعات أمريكا حول التحليل الاجتماعي لنظرية ابن خلدون

تطرق الوردي في أبحاثه إلى حياة الناس الاجتماعية ودراستها عبر قيمهم وسلوكهم في حياتهم اليومية


مدينة بغداد


معروف الرصافي


رشيد الخيون


ابن خلدون

يقول الدكتور وعالم الاجتماع العراقي علي الوردي: (إنّ الأخلاق ما هي إلا نتيجةٌ من نتائج الظروف الاجتماعية، فالغربيون لم تتحسن أخلاقهم بمجرد أنهم أرادوا ذلك، لقد تحسنت ظروفهم الحضارية والاقتصادية، فتحسنت أخلاقهم تبعاً لذلك، ومن الظلم أن نطلب من الكادح الذي يعيش في كوخ أن يكون مهذباً أو صادقاً، إنه مضطر أن يداري معاشه العسير، وليس باستطاعته أن يكون نظيفاً، لأن النظافة بين أبناء الأكواخ تعد دلالاً ليس له معنى). كان الوردي يمتلئ حكايات وملاحظات تتسرب إليه من معاينته لتطور طبقات الشعب ومن خلال رحلته اليومية الصغيرة من بيته في حي الأعظمية، حتى معهد البحوث والدراسات العربية في الوزيرية. ظلّ يجول بعينه الناقدة ليتملّى حركة المجتمع ومساراته وتنوعاته، وكأنه يدرك أنّ هؤلاء (الأفندية الذين أمامه لا يعدون سوى فلاحين نزعوا دشاديشهم ويشاميغهم وصاياتهم، ولبسوا البناطيل).

اهتم الوردي بأحوال الفقراء الذين يقطنون الأحياء الخلفية للمدينة، فقد كان يقود طلبته في


في مكتبه

قسم علم الاجتماع مشياً على الأقدام لعبور سدة ناظم باشا، فإذا بهم على مقربة وتماس مع سكان الأكواخ حيث علامات البؤس والفقر والمرض. فالطبيعة البشرية لا يمكن إصلاحها بالوعظ المجرد وحده، ولا يمكن التأثير في الإنسان قبل دراسة ما جبل عليه من صفات وسلوك.

يقول عالم الاجتماع العراقي الراحل د. علي الوردي: (ليس العجيب أن يختلف الناس في أذواقهم وميولهم وأحلامهم ولكن العجيب أن يتخاصموا من أجل هذا الاختلاف).

لم يعرف عن الوردي انشغاله بالسياسة، حيث كان منصرفاً إلى عمله الأكاديمي والبحثي. ترك علي الوردي خلفه إرثاً قيماً من الإصدارات وهي: (مهزلة العقل البشري)، (خوارق اللاشعور – أو أسرار الشخصية الناجحة)، (هكذا قتلوا قرة العين)، (الأحلام بين العلم والعقيدة)، (منطق ابن خلدون)، (قصة الأشراف وابن سعود)، (أسطورة الأدب الرفيع)، (شخصية الفرد العراقي)، إضافة إلى أكثر من (١٥٠) بحثاً مودعة في مكتبة قسم علم الاجتماع في كلية الآداب جامعة بغداد.

إنّ دراسة علي الوردي للشخصية العراقية هي الأهم من نوعها، ومن الممكن أن يُستفاد منها كمنهج للبحث لباقي بلدان الشرق الأوسط، ويعتبر علي الوردي من أبرز رواد الحداثة والتنوير في العراق. تمثل كتاباته الاجتماعية النقدية وأفكاره التنويرية الجريئة أولى بوادر التحديث التي سعت إلى نشر قيم العصرنة في المجتمع العراقي، وهي تتمثل في جميع دراساته وبحوثه ومؤلفاته السوسيولوجية.

توفي الوردي في (١٣ يوليو/تموز ١٩٩٥). حيث ستبقى سيرة المفكر وعالم الاجتماع العراقي علي الوردي طويلة ومفتوحة، فهو ظاهرة متفردة لها طعم خاص ونكهة عراقية خاصة.

قاد طلابه في الجامعة إلى الأحياء السكنية في بغداد لدراسة ميدانية حول اختلاف أذواقهم وميولهم وأحلامهم



مفيد أحمد ديوب

مفهوم الثقافة والتجربة الإنسانية

لقد بدأت التربية مع تشكل الجماعات البشرية الأولى والقبائل البدائية – كما أشار إلى ذلك د. عبدالله عبدالدايم في كتابه التربية عبر التاريخ – عبر إخضاع أولاد الجماعة إلى نمط حياة القبيلة وتقاليدها وعاداتها وضرورات عيشها، واستمرت تلك القواعد التربوية لدى تلك القبائل أحقاباً طويلة، نظراً لأن التربية عملية عصية على التبدل السريع والتغير العاجل، وهي عملية شاملة لا تقتصر على نموذج /معلم/ مدرسة/ تلميذ/، بل هي عملية تقوم فيها الجماعة البشرية بكليتها، وما تفرضه عاداتها وتقاليدها وتصوراتها، كما لا تقتصر العملية التربوية على فئة عمرية محددة، بل تشمل جميع أفراد الجماعة، أي تربية مجتمع بكامل أفراده.. لكن التربية ذاتها خضعت في العصر الحديث لتعديلات بمقتضيات تطور العصور والأحقاب التاريخية، التي تبدلت فيها أنماط الإنتاج وعلاقات الإنتاج من جهة، وخضعت لإرادة وقرارات القوى المهيمنة ومصالحها من جهة ثانية.

لقد تزامنت أسئلة النهضة وأسئلة (التقدم والتخلف) في العصر الحديث مع انفتاح آفاق المستقبل أمام الشعوب، التي طرحت على نفسها مهمات التغيير باتجاه الأمام، فاحتلت مسألة التربية مكانة كبيرة من البحث، والتنقيب عن إجابات أسئلتها.. ذلك لأن المستقبل يعني الأجيال القادمة، والاهتمام بالمستقبل يستوجب الاهتمام في تلك الأجيال: سواء في تنشئتها، أو في صياغة (وعيها)، أو في تشكيل ذهنيتها الثقافية.. وتركزت التساؤلات والأبحاث حول سؤال (الوعي) الإنساني، وكيف يتشكل ذلك الوعي، ومن هي الجهات المسؤولة عن تشكله.. ذلك (الوعي) الذي هو مجموعة تصورات وأفكار، ومفاهيم عن الذات، وعن الآخر المختلف، وعن العالم، والطبيعة والحياة..

لقد تركزت الأبحاث في مجال التربية في عصر النهضة الأوروبية حول فلسفات التربية، وأقوال الفلاسفة في: الغاية من التربية وعلوم التربية، تلك الأبحاث التي تمركزت حول: كيف يمكن جعل العقل مفكراً، وحراً في اعتقاده ونشاطه، ليكون قادراً على الإبداع، وكان (جان جاك روسو) من أبرز الفلاسفة الذين رسموا أسساً فلسفية للتربية المعاصرة، واعتمدتها كلياً أو جزئياً الكثير من الدول الأوروبية، والتي تكثفت في الأسس التالية

- مبدأ الحرية: الحرية حق طبيعي للإنسان عند روسو، لأن الإنسان ولد حراً، والتربية والنظم السياسية والاجتماعية كانت في عهد روسو أداة ووسيلة لاستعباد الإنسان، وتشويه طبيعته، والإنسان الحر هو الذي يفعل ما يريد، وألا يريد أكثر مما يستطيع..
- الإيمان ببراءة الطفل، وهو تأكيد لاعتقاد روسو بخيرية الطبيعة البشرية، إنه يذكر أن طبيعة الطفل الأصلية طبيعة خيرة، فهو ينفي وجود الخطيئة الأصلية التي هي إحدى العقائد، ويرى أن ما يلحق الطفل من فساد إنما يأتيه من البيئة الفاسدة، وليس من فطرته الأصلية..
- إن الهدف الأعلى للتربية تحقيق النزعات الطيبة وتعميقها في الطبيعة البشرية من خلال المؤسسات الاجتماعية.. يولد الإنسان كائناً طيباً ولكن فساد المجتمع هو الذي يفسد طبيعته البشرية.
- كما يرى روسو أن تربية الطفل حصيلة عوامل ثلاثة: العامل الأول: الطبيعة ويعني بها هنا النمو الداخلي لأعضاء الطفل، وخاصة بدنه وحواسه

العامل الثاني: هم الناس أو ما يفعله الطفل مع الآخرين. والعامل الثالث: هي الأشياء، أو ما يكتسبه الطفل من اختباره للأشياء التي من حوله

- عدم استعمال مشاعر دنيئة في تربية الأطفال، مثل الخوف والحسد والجشع والغيرة كوسائل لتربية الأطفال.
- الاهتمام بطبيعة الطفل، وأساس التربية عند (روسو) وأمثاله لا يتمثل في الإعداد للمستقبل يقول روسو: (إن الطبيعة تتطلب منهم أن يكونوا أطفالاً قبل أن يصبحوا رجالاً، وعلى المربين ألا يحملوا الطفل ما لا طاقة به، وإلا عاش تعيساً)..

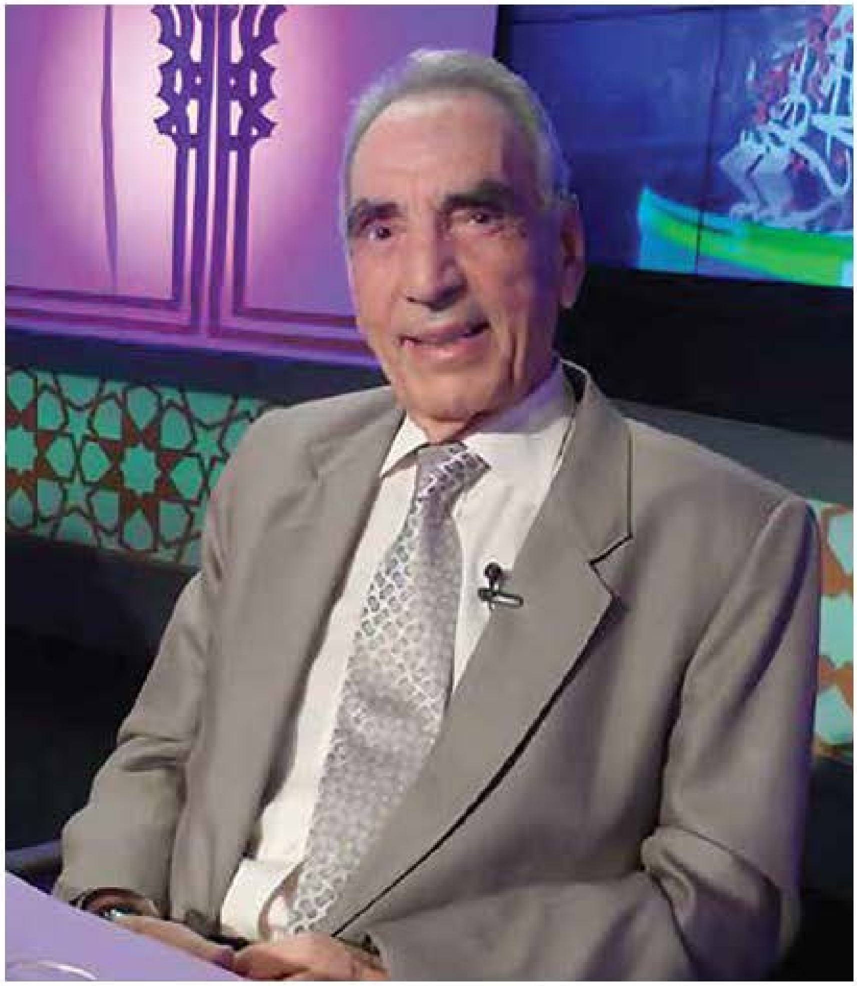
لقد تفرعت عن تلك المقولات الفلسفية في مجال التربية مقولات وقواعد تربوية أخرى غاية في الأهمية تضافرت معها، وشكلت مع بعضها منظومة تربوية متكاملة، دخلت حيز التنفيذ في التربية في جميع دور التربية ورياض الأطفال، وفي المدارس ومناهج التعليم، وفي مجمل مناحي التثقيف العام والثقافة السائدة، هي التالية: إن مركز التفكير والإدراك موجود في الدماغ وفي العقل، وليس موجوداً في خارجهما، أو في مكان آخر، أو تقوم فيه جهات خارجية، أو مرجعيات غيبية. وإن (الوعي) والتصورات والمفاهيم عن الذات وعن الآخر هو صناعة تربوية، وإن تشكيله هو صناعة ثقافية مجتمعية بامتياز! لذلك نقضت تلك المقولات الفلسفية النظريات العرقية، ونسفت النزوع العنصرية التي ادعت التفوق العرقي على سواها من أعراق البشر والجماعات البشرية، وأسست مبادئ للعيش المشترك. كما أكدت تلك المقولات أن الإنسان مسؤول عن أفعاله بوصفه إنساناً مفكراً.. وبالتالي هو ملزم بتحمل واجباته ومسؤولياته تجاه نفسه وتجاه الآخر، وتجاه الحياة والقوانين الوضعية.

ودعمت تلك المقولات اعتبار الإنسان متميزاً عن سواه من كائنات الطبيعة، لأنه كائن ناطق، وكائن مفكر، وبالتالي هو محور هذا العالم، وتحظى مكانته بأهمية بالغة، وإن الغاية من التربية هي بالدرجة الأولى التدرب على التفكير – كما أكد ذلك آينشتاين

وأكدت تلك المقولات أيضاً أن الإنسان يولد حراً، وبناء عليه يجب أن يكون حراً في بقية حياته، حراً في تفكيره، وفي نشاط عقله، وفي قراراته وحياته كلها.

في حين لاتزال سائدة لدى بعض الشعوب نظريات ومقولات تربوية كثيرة بائدة، تتناقض كلياً مع مقولات روسو والكثير من الفلاسفة المشابهين له، مقولات مُطبقة في ميادين التربية ترخي بثقلها المتخلف على تربية الأجيال، من دون أن تجد من يعارضها أو يعترض عليها، حتى من قبل أغلب المثقفين والمفكرين، مقولات وثوابت خطيرة، تفضي إلى إعادة دورة التخلف بأشكال عديدة وجديدة، وتبقي تلك المقولات التربوية لأولئك الفلاسفة وسواها من التحديات التربوية مجرد تحديات مؤجلة لتواجهها الأجيال القادمة.

> **الهدف الأعلى للتربية تحقيق النزعات الطيبة وتعميقها في النفس البشرية**



جهود العلماء في دراسة الأدب الجزائري القديم

عبدالملك مرتاض نموذجاً



د. محمد بوطلاقة

لا يخفى أن الأدب الجزائري القديم لم يحظ بالعناية الكافية من لدن مختلف الدارسين، والباحثين، ولعل أحداً لا يحتاج إلى كبير عناء لكي يدرك هذا الأمر، فالملاحظة التي يخرج بها الكثير من المهتمين بقضايا الأدب الجزائري القديم، هي أنه لقي صدوداً، وإعراضاً من قبل جملة من مؤرخي الأدب، وهذا ما عبر عنه الباحث رابح بونار في مقدمة كتابه، (المغرب العربي تاريخه وثقافته)، بقوله، (إن الباعث الحقيقي على تأليف هذا الكتاب هو إيفاء الحركة الثقافية، وتاريخها بالقطر الأول (الجزائر)، وقد أغفله مؤرخو الآداب إغفالاً، وجهل كثير من الدارسين نشاط علمائه، وأدبائه في مختلف العصور).

ويؤكد الشيخ العلاّمة عثمان الكعاك هذه الملاحظة في كتاب ذي أهمية بالغة، وعنوانه (بلاغة العرب في الجزائر)، حيث يذهب إلى القول: (إن العلماء قد اعتنوا بالتنقيب عن آداب اللغة العربية، وتاريخها، وتطوراتها في مختلف الأصقاع الإسلامية، إلا الجزائر، فإنهم أغفلوها، ولو سألت أحدهم أن يسمي لك أديباً جزائرياً لعجز عن ذلك، مع أن الجزائر قد أخرجت من الأدباء، وعشاق البلاغة، ورسل الفصاحة، والبيان ما يكون لها به الفخر، وما تسمو به مرتبتها في تاريخ الأدب العربي العام).

ويبدو أن هذا الدافع، هو السبب الرئيس الذي دفع العلاّمة الجزائري، والناقد المعروف الدكتور عبدالملك مرتاض على إنجاز دراسة متميزة تعمقت في جذور الأدب الجزائري القديم، فهو واحد من الأساتذة الباحثين الجادّين الغيورين على الأدب الجزائري، والثقافة العربية، وقد عرفنا الدكتور عبدالملك مرتاض على مدى أكثر من نصف قرن بصفته مؤلفاً مقتدراً، وباحثاً غزير الإنتاج، ومحاضراً جامعياً، وكل من خامر هذا العلاّمة الجليل، يلمس فيه التطلّع المثالي إلى المعرفة، والعمل الدؤوب لنيلها، ورغبته الشديدة في إفادة القارئ بثمار ما جنى من مطالعاته، وقراءاته المكثفة، فقد شكلت قضايا الأدب الجزائري القديم مادة خصبة، وحيوية، للنهوض بهذا العمل المتميز الذي وسمه بـ (الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور)، فهو ثمرة جهود جديرة بكل تقدير، درس فيه الدكتور عبد الملك مرتاض بمنهجية علمية لافتة للنظر قضايا تحظى بأهمية بالغة، تتصل بـالأدب الجزائري القديم، وحلل فيه بعض النصوص الأدبية التي تعد درراً تراثية ثمينة، وقد ساعد الناقد الدكتور عبدالملك مرتاض على إنجاز هذه الدراسة شغفه وانكبابه على قراءة ومطالعة التراث الجزائري القديم، مستقصياً الأخبار، والنصوص الأدبية القديمة، حيث أفاد أيما إفادة من قراءاته المتنوعة عن تاريخ الأدب الجزائري القديم، وتناول الموضوع من وجوه عديدة، ومن ميزة الباحث الجاد عبدالملك مرتاض أنه لا يترك عنصراً من عناصر الموضوع، إلا بعد أن يوفيه حقّه

من الدراسة، وقد استعان بمصادر، ومراجع كثيرة، ومتنوعة في الصنف والمادة.

إن العلامة الدكتور عبدالملك مرتاض يُدرك أهمية دراسة الأدب الجزائري القديم، وحاجة المكتبة العربية إلى مثل هذه الدراسات الجادة، حيث يحدد الأسباب التي دعته إلى تأليف هذا الكتاب بقوله: (أمّا ما حملنا على دراسة هذه الفترة المبكرة من عمر هذا الأدب الطويل، فقد يعود إلى ما رأيناه من تقاعس الباحثين الجزائريين، الشباب خصوصاً، وإصرارهم على التجانف عن مُدارسة التراث الوطني بحجج واهية، وعلل خاوية).

ومن باب النقد الذاتي، يرى الدكتور عبدالملك مرتاض، أن من أسباب عدم الإقبال على دراسة الأدب الجزائري القديم، من قبل الباحثين الشباب، هو التقصير في التوجيه، والقصور في تدريس هذه المادة (الأدب الجزائري القديم)، التي قُررت في الجامعة الجزائرية منذ أكثر من ربع قرن.

في مقدمته التحليلية الشائقة تساءل الدكتور عبدالملك مرتاض: (الأدب العربي القديم في الجزائر هل؟ وما؟ ولماذا؟ وكيف؟). وهو يرى أنه لا يجوز أن نتحدث عن هذا الأدب، من دون إثارة مثل هذه الأسئلة، ويذهب إلى التأكيد أن الأدب العربي القديم في الجزائر موجود ما في ذلك ريب، وأن قدمه ينطلق، أساساً، من تاريخ تأسيس الدولة الرستمية التي يرتبط بعض الشعر، والنثر بحكامها أنفسهم.

وقد أوضح الدكتور عبدالملك مرتاض، أن الشاعر (بكر بن حماد)، هو الذي يمثل الأديب الجزائري الأول بحق، وذلك طوال عهد الرستميين، بحكم أنه أكثر الشعراء الذين ينسبون إلى هذا العهد، وهو أجملهم نسجاً، وألصقهم مكانة بالشعر، وهذا ما دفعه إلى القيام بدراسة تحليلية معمقة، وطويلة في قصيدته الشهيرة التي عُرفت بقصيدة (ذكر الموت).

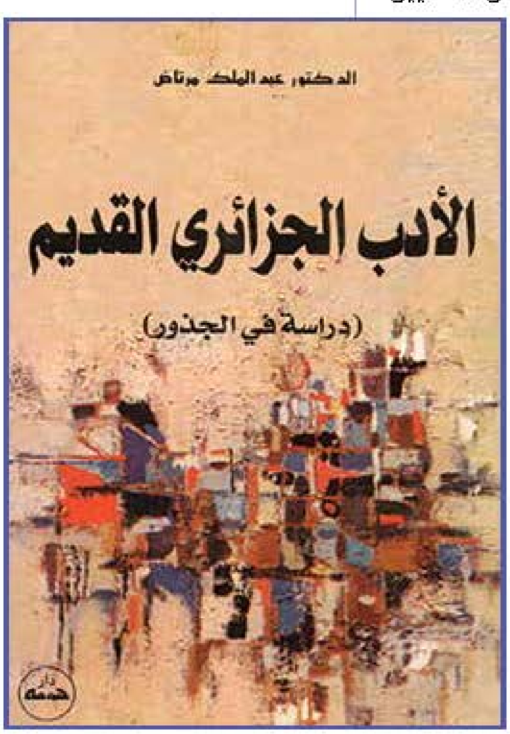
وبالنسبة إلى أهم المصادر الثمينة، التي استعان بها الدكتور عبدالملك مرتاض، وأفاد منها، فقد قام بتوصيفها، وقدم لمحة عنها، ومن أبرزها:

«البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب»، لابن عذاري المراكشي، وقد عبر المؤلف عن رؤيته لهذا المصدر، وقيمته، بالإشارة إلى أنه (ولئن كان هذا المصدر من أقدم الوثائق التاريخية التي تحدثت عن الشعر الجزائري على عهد الرستميين، فإنه لم يكد يختص تيهرت وشعراءها، إلا ببضع صفحات من الجزء الأول).

«المسالك والممالك»، لأبي عبيد الله البكري المتوفى عام (٤٨٧هـ)، يرى المؤلف أن لهذا المصدر أهمية أدبية لا تقل عن أهميته الجغرافية، حيث إنه يثبت كثيراً من المقطوعات الشعرية، وقد أفاد منه الدكتور عبدالملك مرتاض، حيث وجد فيه ثلاث مقطوعات لها صلة وثقى بمدينة تيهرت، من بينها قصيدة في وصف مدينة تيهرت لبكر بن حماد.

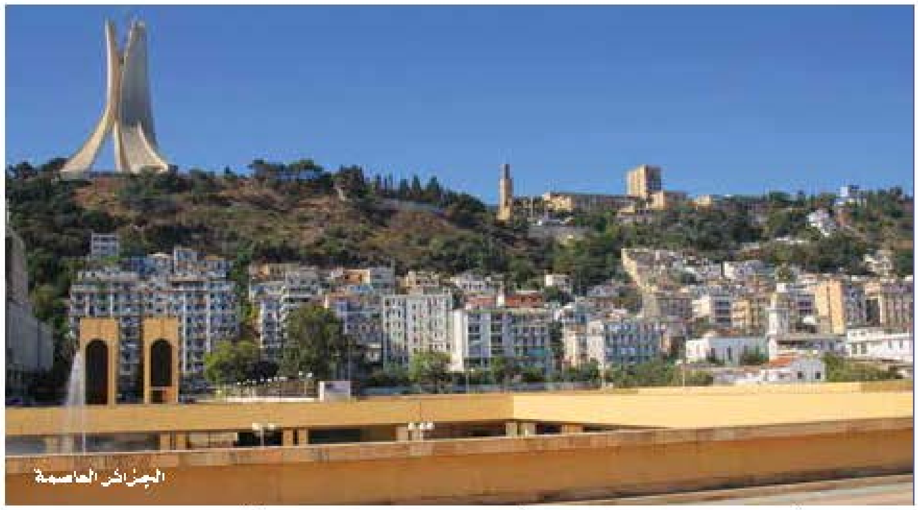
يظهر من خلال القسم الأول من الكتاب الموسوم بـ (الأدب الجزائري القديم نشأته ومضامينه ومستوياته الفنية)، أن الدكتور عبدالملك مرتاض وظف كثيراً من طاقاته الأدبية، واللغوية، ومعارفه المتراكمة على مستويات عديدة في أسلوب سلس، للغوص في عوامل نشأة الأدب الجزائري؛ ومن أبرز الأسئلة التي أثارها في هذا القسم: ما لغة الأدب الجزائري القديم الذي يسعى المؤلف إلى البحث في جذوره العميقة، ويؤكد في هذا الشأن أنها اللغة العربية، حيث إن اللغة العربية «هي اللسان الرسمي للدولة الرستمية مع وجود بعض التآليف الدينية الشعبية لمحاولة نقل بعض التعاليم الإسلامية، وشرحها لمن لم يكن لهم إلمام بالعربية من السكان الأصليين. ولكن تلك التآليف لم تندرج قطّ في إطار المنافسة، وإنما كانت تندرج في إطار التكامل الثقافي، وهي تآليف ضاعت في الفتن، أو تحت سلطان الإهمال.

ومع أن الدولة الرستمية انغرست في بيئة لغوية زناتية خالصة، وذلك على الرغم من ذهاب ابن خلدون، إلى أن أصل زناتة عربي، أو أنه قد يكون عربياً، فإن العربية ظلت هي اللغة الرسمية، ويمكن أن نفترض أن اصطناع العربية في الجزائر ابتدأ في الانتشار والشيوع بين السكان انطلاقاً من أواخر النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، وذلك



لم يحظ الأدب الجزائري بالعناية الكافية ولقي صدوداً وإعراضاً من مؤرخي الأدب

الجزائر خرّجت من الأدباء ورسل الفصاحة والبيان ما تسمو به مرتبتها في تاريخ الأدب العربي



الجزائر العاصمة

حين وقع تأسيس الدولة الرستمية التي أثرت لغة الدين الإسلامي الحنيف».

وقد اجتهد الباحث الدكتور عبدالملك مرتاض في حصر أهم العوامل، التي أفضت إلى انتشار اللغة العربية في إفريقيا الشمالية، ومنها هجرة بعض الفرق الإسلامية إلى بلاد المغرب، وتأثيرات تأسيس الدولة الرستمية في تمكين العربية من الانتشار، إضافة إلى الرحلة إلى المشرق لطلب العلم، والتأثر بالثقافة العربية الإسلامية.

ومن عوامل نشأة الأدب الجزائري القديم، عامل الفتن والحروب، التي أسهمت في ازدهار الحركة الأدبية، حيث إن كل طرف كان يلجأ إلى الإبداع الأدبي بغرض الإقناع، والتأثير في الناس، وتوجهاتهم، فالجدال الشديد، والحوار العنيف، ساهم في الحركة الأدبية، كما ازدهرت نسبياً الحركة الثقافية، والعلمية إبان الدولة الرستمية، فقد كانت هذه الدولة تحرص على تعليم الناس مبادئ الدين الإسلامي بلغة القرآن الكريم، وتسعى إلى تحفيظ القرآن الكريم، ومن عوامل النشأة كذلك التي ذكرها المؤلف التطلع إلى الحرية، من قبل مختلف الفرق.

وقد كرس الدكتور عبدالملك مرتاض مساحة لا بأس بها المناقشة إشكالية الأجناس الأدبية التي سادت في عهد الرستميين، وتحدث عن الشعر الجزائري، وأنواعه، وتشكيله في ذلك العهد، وطرح بعض الأسئلة المتعلقة بوضعية الشعر الجزائري، وخصائصه على العهد الرستمي في الجزائر، ومن بين أهم الأغراض التي تجلت في الشعر غرض الوصف، الذي يعد من الخصائص الجمالية، ويصدر عن طبع، وسليقة. ومن أبرز المقطوعات المتميزة التي عرفها الأدب الجزائري القديم في غرض الوصف، تلك المقطوعة التي يصف فيها بكر بن حماد مدينة تيهرت المعروفة بشدة البرد، وهطول الثلج، وهو وصف يندرج ضمن تسجيل وصف الحال دون قصد صريح للذم، أو المدح، إذ كانت الغاية من هذا الوصف هي تبيين برودة الطقس في هذه المدينة، ومن بين القصائد التي كتبت في وصف المدن وصف مدينة تنس برطوبة الجو، وسوء الطقس، وتلوث البيئة، وملازمة الحمى لها لسعيد بن واشكل التيهرتي.

ومن بين القصائد المجهولة التي وصفت برقة العاطفة، وعذوبة النسج قصيدة لشاعر مجهول في رثاء مدينة تيهرت أوردها ابن عذاري المراكشي.

وفي غرض المدح يبرز اسم الشاعر بكر بن حماد، فمن بين المقطوعات التي كتبها، مقطوعة متميزة يمدح فيها أحمد بن سفيان بن سوادة التميمي، الذي كان عاملاً للأغالبة على إقليم الزاب، وممن مدحهم بكر بن حماد أيضاً الأمير أحمد بن القاسم بن إدريس، صاحب مدينة كرت التي كانت تقع بين مدينتي فاس، وأصيلة بالمغرب الأقصى، وممن مدحهم أيضاً أبو العيش عيسى بن إدريس صاحب جراوة، وتلمسان.

وكما برع بكر بن حماد في غرض المدح، برع كذلك في الشعر الزهدي الذي يدعو إلى الموعظة، وتوجيه الناس نحو التنسك والعبادة، معتبراً أن هذه الحياة ما هي إلا دار ممرّ إلى دار مقرّ، وما زينتها وبهرجها إلا خداع للمرء، وإغراء له، كي تنسيه خالقه،

كتاب (الأدب الجزائري القديم - دراسة في الجذور) ثمرة جهود جديرة بكل التقدير للدكتور عبدالملك مرتاض



عبدالملك مرتاض

وتجعله عبداً لشهواته ونزواته؛ فإذا أراد الإنسان حياة هنيئة في الآخرة، فما عليه إلا أن ينبذ هذه الدنيا، ويعدّ نفسه لحياة أبدية.

ويُرجع الدكتور مرتاض عدم ضلوع بكر بن حماد في غرض الغزل إلى سببين اثنين أولهما: أنه كان راوية للحديث النبوي الشريف، عالماً به، مميزاً لرجاله، فقد كان من الوقار، والوفاء لهذه الصفة، ألا يقول شعراً في الغزل، فيسيء إلى سمعته في الرواية، ويجلب على نفسه، ومنزلته بين الفقهاء، والمحدثين شيئاً من الأذى. وثانيهما: أنه عرف بالزهديات، والوعظيات، وهذه الصفة تعد مكملة لرواية الحديث، وحفظه، ومدارسته، فكان من النشاز في شخصيته أن يقول في باب الزهد شعراً، وفي باب الغزل شعراً مثله.

اهتم الدكتور عبدالملك مرتاض بإيضاح خصائص شعرية النص النثري الجزائري القديم، وتمثل دراسته في هذا القسم سعياً إلى مدارسة النصوص النثرية بعمق، وكشف خباياها من طريق تحليل المستويات الفنية، وأول ما نبه إليه في هذا الصدد، هو مكانة النثر على عهد الدولة الرستمية، حيث يذهب في هذا الشأن إلى القول: (وحين نجيء إلى الحديث عن النثر الأدبي على عهد الدولة الرستمية في الجزائر، وهو العهد الذي يمتد تقريباً من منتصف القرن الثاني إلى نهاية الثالث للهجرة (١٦٠هـ-٢٩٦هـ)، نلاحظ أن الدور الأدبي لهذا النثر لم يكُ في شيء ثانوياً، بل إننا نرى أنه أسهم بشيء من الفعالية، والحركية في تأسيس الدولة الرستمية، وتطور نظامها، والتمكين لاتساعها، وتخليد معالم حضارتها).

فخلال عهد الدولة الرستمية ازدهرت الخطابة أيما ازدهار، ومن بين الخطباء الذين اشتهروا في ذلك العهد: ابن أبي إدريس، وأحمد التيه، وعثمان بن الصفار، وأحمد بن منصور.

وفيما يتصل بخصائص الصياغة الأسلوبية للخطابة في الأدب الجزائري القديم، فقد كانت متأثرة بأسلوب القرآن الكريم، وكانت تضم كثيراً من الاستشهاد بآياته، إضافة إلى الاقتباس من خطب الرسول محمد-صلى الله عليه وسلم، كما أن النسج الفني للخطابة كان يجنح إلى السجع، فمعظم الجمل المستعملة مزدوجة الإيقاع، كما يُلاحظ أن النزعة الدينية بحكم طبيعة موضوع المضمون، ومناسبته، كانت تغلب على النزعة الأدبية، فالتصوير الفني، والتخييل يكاد ينعدم في هذه الخطب.

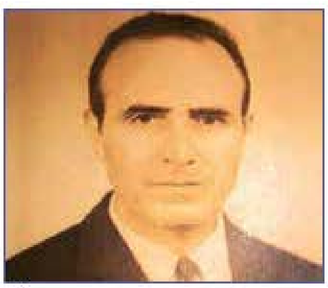
أما فن الترسل، أو أدب الرسائل، فمن بين الذين برعوا في كتابة الرسائل في عهد الدولة الرستمية، الأمير: أفلح بن عبدالوهاب، وابنه محمد بن أفلح، وأغلب الرسائل التي كتبت إبان ذلك العهد تتناول موضوع الوعظ، والترغيب، والترهيب، ويظهر على الرسائل التي كتبت، ووصلت إلى أيادي الباحثين أنها متأثرة بأسلوب القرآن الكريم.

في القسم الثاني من الكتاب قام الدكتور عبدالملك مرتاض، بتحليل نص شعري جزائري قديم مجهول القائل، وهو يتألف من سبعة أبيات، وصفها الدكتور مرتاض بأنها تتسم بلغة (شعرية رقيقة، ومتمكنة، وناضجة، ومتوهجة، ما يجعلنا نذهب إلى أن مثل هذا النسج الفني لكتابة الشعر يوحي باحترافية حقيقية، لقرض الشعر، على ذلك العهد المبكر من تاريخ الأدب الجزائري القديم، وتنهض اللغة الفنية لهذه المقطعة على طائفة من البنى، التي تتحكم داخلياً في هذا النص، وتطبعه بطابع فيه من الاحترافية الشعرية، ما يقف الناقد أمامه حائراً من أمر هذا التطور المبكر، الذي جعل الشعر الجزائري القديم يختص بتلك الخصائص الفنية الأنيقة، واللطيفة).

في حين كرس القسم الثالث لتحليل قصيدة (ذكر الموت) لبكر بن حماد، وهو يبتغي من انتقائه لهذه القصيدة، أن يبرهن على أن النص الأدبي نص في كل الأطوار، وقدمه لا يمنع من دراسته بطرائق معاصرة، وكاتبه هو أحد أكبر الشعراء الجزائريين على وجه الإطلاق، ودراسة نصه هي من باب إحياء هذا الشعر، والوفاء لشاعر جزائري كبير (بكر بن حماد)، أسمع صوت الجزائر في عهد مبكر في أكبر مدينة، وأشدها تأثيراً في العالم، وهي مدينة بغداد.



من إصداراته



رابح بونار

انطلق مع تأسيس الدولة الرستمية في الجزائر ومثّله بداية الشاعر بكر بن حماد



د. يحيى عمارة

بصمات من الشعر العربي

عبدالكريم يونس

شاعر الأصالة والتجديد

يندرج ديوان (أنثى الخيال) للشاعر العربي السوري عبدالكريم يونس ماردلي، ضمن الدواوين الشعرية العربية المعاصرة، التي بصمت بأصابع الكتابة الشعرية المنفردة في إصدارها الأول مجموعةً من بصمات الشعر العربي، حيث يعد الديوان باكورة الشاعر المستلهمة من شجرة تجربته الشعرية، التي تناهز الأربعين سنة، من معاشرة القصيدة قلباً وقالباً؛ فالقارئ للعمل الشعري، يكتشف مجموعة من الخصائص الدلالية والجمالية، التي تزخر بها القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة؛ فقد استطاع شاعرنا من خلالها ملامسة كل ظواهر القصيدة، التي تجمع بين بصمات القدامة والتجديد الموجودة عند كبار الشعراء العرب المحدثين من أمثال: أحمد شوقي والبارودي وحافظ إبراهيم ومحمد بن إبراهيم، ومن المعاصرين: محمد مهدي الجواهري، وعبدالله البردوني، وعبدالرزاق عبدالواحد، ونزار قباني، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وأحمد المجاطي.

من بين هذه البصمات نجد إحياءه لغرض الغزل، الذي كان فناً مطروقاً من الشعراء جميعهم تقريباً، تغنوا به، فاتخذوه حلية لقصائدهم، وزينة لأشعارهم، لكن شاعرنا أحياه بطريقته المنفردة المندرجة في مفهوم الغزل الشعري المعاصر، إذ يربط قضايا العاشق بكل ما يحيط به من قضايا شعرية واجتماعية وإنسانية وجمالية معاصرة: قضية الشعر – قضية الاغتراب – قضية الحب – قضية الصفاء. وهي القضايا التي أراد شاعرنا الموهوب أن يعبر عنها، لتكون دليلاً على رقة في الإحساس، وقوة في الخيال، وخصباً في القريحة، وهي قضايا تلائم الفطرة السليمة والنفس الصافية المستمدة من حياته المتراوحة بين الألم والأمل، بين الحضور والغياب، بين الحب والعذاب، ليصبح غزله عفيفاً شريفاً، صريحاً وواضحاً، إنه الغزل الصافي الذي يعبر فيه الشاعر عما في نفسه من ميل إلى: الأنثى/ الرمز/ الواقع/ الوطن/ الحياة/، الأنثى التي تحمل مشعل الرمزية المنفتحة على مجموعة من الأسئلة الفلسفية مثل سؤال الوجود وسؤال الحب وسؤال الهوية وسؤال المكان؛ إنها الباعث على الانبعاث من جديد كالعنقاء التي أصبحت، وباختلاف العصور، أسلوباً يلجأ إليه الشعراء للتعبير عن المستحيل والغريب والمعجزات تارة، وطريقة لشحذ الهمم، واستنهاض الشجاعة في الناس من خلال تذكيرهم بالأسطورة التي تعبّر تماماً عن الخلود والبقاء والشجاعة، فالأنثى عند شاعرنا شبيهة بأسطورة العنقاء عند العرب، إضافة إلى كونه طائراً يرمز للأبدية، هو طائرٌ نبيل، ولأن الإنسان دوماً يقدّر القديم ولا يتنازل عن التراث، فإن اللجوء إلى هذه الأساطير التراثية كان فكرة جديدة للحث والتعبير عن ثنائية الحلم والواقع من خلال رمزية الأنثى/ الأسطورة/ الأنثى/ الخيال؛ فهي المعاني والجماليات المنبثقة مما يحسه القلب، وما تراه العين، وما يسعى إليه الحلم.

> يتمسك في شعره بخصائص دلالية وجمالية تزخر بها القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة

وهناك كذلك، بصمة كتابة القصيدة بنوعيها العمودي والتفعيلي، مع الحفاظ على عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، فالشاعر يمتلك معرفة عروضية خليلية واسعة، مكنته من القبض على خبايا الإيقاع الشعري العربي القديم والجديد، حيث جاءت قصائد الديوان على مجموعة من البحور الشعرية الخليلية المتداولة عند كبار الشعراء العرب القدامى والمحدثين والمعاصرين، من بينها البحور الآتية: الرمل (قصيدة لا تلوميني)، (قصيدة الموت حباً)- مجزوء الوافر (الزمن المر)- الكامل (الملك الأسير)- البسيط (قصيدة بين.. وبين) وباقي البحور العروضية التي تؤثث موسيقا القصيدة الغنائية بمعناها الجمالي العالي.

ويتضمن الديوان مجموعة من القصائد ذات البناء الفني الجديد، المتمثل في استحضار هيكل قصيدة التفعيلة، وهذا دليل على أن الشاعر يؤكد تشبثه بالإيقاع العربي، الذي يشكل موسيقا الشعر التي تعد واحدة من أهم عناصر التشكيل الفني في القصيدة العربية؛ وبهذا يقول لنا عبدالكريم يونس (لا يمكن للشاعر العربي المعاصر، أن يرفع شأو شعره إلا بالمرجعية التراثية الإيقاعية التي تمتح تشكلاتها وتموجاتها من العروض المرتد إلى الجذر الواحد: الأوزان الخليلية).

إن القصيدة العربية عند الشاعر المعاصر، تحدد رؤيتها المتميزة في ثنائية جديدة تستلهم استراتيجيتها العالية من تجربة تتأسس على عنصرين: عنصر الثقافة الشعرية ذات المرجعيات المختلفة من دينية (التناص القرآني/ عصا موسى، قارون)، وأسطورية (عشتار- شمشون ودليلة- هاروت)، وصوفية (التواجدات والألفاظ)، وأدبية (المعارضة الشعرية في بعض القصائد)، وعنصر الالتفات إلى الخصائص الدلالية والجمالية العربية، التي تعطي مكانة مرموقة للقصيدة. فالنص الشعري عند صاحبنا نصٌّ متكامل بنية ومضموناً، وملتحم موسيقياً مع الصورة والهيكل، إنه خطاب يكتسب قوة التأثير في المتلقي، وهذه البصمة لا نجدها إلا عند الشعراء المتمرسين.

فشعر عبدالكريم يونس يقوم على دعامتين: الأصالة والتجديد، أما الأصالة؛ فلا بد منها بالنسبة إلى الشاعر الفرد، كما يتحدث عن ذلك في قصيدته (الشعر.. وأنا)، حيث يقول: إن شعري ذاتٌ تتغنى بروحها وخيالها ووجودها وأفقها في علاقتها بالأنثى والوطن والأمة والحياة؛ ولا بد منها كذلك بالنسبة إلى مجموع نتاج الأمة. فكل عمل شاعر لا بد أن ينم عن ذاته، عن روحه، عن تفرده، عن عبقريته وموهبته وشخصيته، وكذلك مجموع شعر عصر أو جيل أو أمة، لا بد أن ينم عن روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية الأمة، من هنا، فكل أشعاره ذات الخطاب الغزلي الغنائي، قناع رمزي يوحي إلى مجموعة من الرسائل الإنسانية العظمى مثل رسالة الحب الطهور ورسالة التعايش في هدوء، ورسالة نشر قيم الجمال والسمو؛ بالرغم من جراحات الاغتراب والعذاب والقلق، وبشكل حِكَمِيٍّ وتأملي ونظري إلى فلسفة الحياة والمصير العربيين، اللذين هما في حاجة ماسة إلى هذا الخطاب الرومانسي والدرامي في الوقت نفسه، وذلك بغرض تقديم الغزل العفيف المعني بصور الجمال وسمو الغريزة ونشر القيم الإنسانية العليا، وهذا كله، من جوهر الشعر الذي ترتاح له القلوب، وتجذل به النفوس، وتصغي إليه الأسماع، وتشحذ به الأذهان، وتسمو به الأفعال، ويرتقي به الجمال، وتصفو به لغة العرب، وينمو به الذوق.

إن شعر عبدالكريم يونس، شعر صادق أصيل فيه عِفَّةٌ ونبل، تصونه المُثُل العليا وتحوطه القيم الإنسانية العظمى في المروءة والشرف والكرامة والتعايش والتآخي. الأمر الذي جعل شعره ينتمي إلى معنى تجربة الألم، وهو المعنى الذي زخرت به الشعرية العربية، فمنذ تفتق قريحة الشعراء العرب بكل طبقاتهم وتياراتهم عبر كل العصور، وهم يصبّون أغراضهم في ذلك المعنى؛ ومبنى الشكل الغنائي، وهو الشكل الذي أنتج الحضارة العربية، وهو المعبر الأساس للروح الجماعية العربية، والأكثر تعبيراً عن حقيقة الذات الفردية العربية وعلاقتها بالجماعة، وهو الأعمق في اختبار الموضوع الخارجي، والأقرب إلى التمثيل الواقعي والجمالي للحياة. ويأتي تنوعه من تعدد معانيه ووحدة شكله، وكأنه تعبير عن خبرة الذات الفردية تجاه العالم المتعدد.

ربط قضايا الحب والغزل بقضايا اجتماعية وإنسانية معاصرة مثل الاغتراب والوطن والحياة والمرأة

يمتلك معرفة عروضية واسعة مكّنته من القبض على خبايا الإيقاع الشعري العربي قديمه وجديده

يتكئ على دعامتين أساسيتين هما الأصالة والتجديد وتجمعهما ثقافته الشعرية

رثاها شوقي وحافظ إبراهيم

باحثة البادية

دافعت عن قضايا المرأة والمجتمع



ورثت ملك حفني ناصف (باحثة البادية ١٨٨٦-١٩١٨) عن والدها موهبة الشعر والأدب، فقد كان حفني ناصف (١٨٥٦-١٩١٩) شاعراً وأديباً وقانونياً وأحد مؤسسي الجامعة المصرية، كما شارك في تحرير (الوقائع المصرية) ورئس (الجامعة الأهلية) وشارك في إنشاء (المجمع اللغوي الأول) وكان واحداً من تلاميذ الأفغاني ومحمد عبده، ومن رفاق سعد زغلول وحافظ إبراهيم وقاسم أمين ولطفي السيد، كما عاصر الطهطاوي وعلي مبارك.



وليد مضان

أصدرت مي زيادة كتاباً بعنوان (باحثة البادية) كما أطلق اسمها على عدة مؤسسات وشوارع في مصر

أعادت العصر الذهبي لذوات العصائب في الخطابة وإلقاء المحاضرات وكتابة المقالات في الصحف والمجلات

جاءت ملك إلى الحياة في يوم (٢٥ ديسمبر من عام ١٨٨٦) وقد سبق مولدها بسنوات قليلة تغيرات عديدة في كافة المجالات، منذ احتلت بريطانيا مصر عام (١٨٨٢) ونفي أحمد عرابي إلى جزيرة سيلان في نفس العام، وسبقها ظهور التصوير الفوتوغرافي عام (١٨٥١)، والسكك الحديدية عام (١٨٥٦)، ومجلس شورى النواب عام (١٨٦٦)، والصحف عام (١٨٦٧)، والمدارس العليا عام (١٨٦٨)، وافتتاح قناة السويس عام (١٨٦٩)، والأوبرا عام (١٨٦٩)، ودار الكتب (الكتبخانة) عام (١٨٧٠)، والمسرح عام (١٨٧٦)، وافتتاح أول مدرسة أميرية لتعليم البنات (مدرسة السيوفية) عام (١٨٧٣)، وشهدت ملك النساء الأجنبيات في المجتمع الأرستقراطي، كما شهدت في القاهرة القديمة بالجمالية حيث ولدت، التمسك بالقيم والعادات الإسلامية، ورأت عائشة التيمورية (١٨٤٠–١٩٠٢) في أوج شهرتها شاعرة تقرض الشعر وتكتب في النقد الاجتماعي والدعوة للإصلاح، ووجدت ملك أيضاً بعض المجلات النسائية مثل: (الفتاة– أنيس الجليس– المرأة في الإسلام– شجرة الدر– فتاة الشرق– فتاة النيل– المحروسة)، وكانت كل هذه المجلات تصدرها سيدات شاميات وأوروبيات.

كانت ملك (باحثة البادية) أول فتاة مصرية تحصل على الشهادة الابتدائية عام (١٩٠٠) ثم شهادة التعليم العالي، لتلتحق بقسم المعلمات بالمدرسة السنية، وتخرجت لتعمل في التدريس حتى عام (١٩٠٧). واعتبرت ملك أول امرأة مصرية جاهرت بدعوة لتحرير المرأة والمساواة بينها وبين الرجل بعد أن قرأت كتابَي قاسم أمين (تحرير المرأة) عام (١٨٩٩)، و(المرأة الجديدة) عام (١٩٠٠).

تزوجت ملك في عام (١٩٠٧) أحد أعيان محافظة الفيوم (عبدالستار الباسل) رئيس قبيلة الرماح الليبية بالفيوم، وعاشت حياة صعبة واتخذت اسم (باحثة البادية) اشتقاقاً من بادية الفيوم التي تأثرت بها، ومن ثم وقفت نشاطها على الدعوة إلى الإصلاح وتحرير



أحمد لطفي السيد



مي زيادة



أحمد شوقي

المرأة بما لا يتعارض مع الدين والتقاليد.

وكانت ملك تملك ثقافة واسعة نتيجة تلقيها التعليم بالمدارس الأجنبية فأجادت الإنجليزية والفرنسية وبعضاً من لغات أخرى، وكتبت في العديد من الدوريات والمطبوعات، وجمعت بعض مقالاتها في كتاب (النسائيات- جزءان) ولها كتاب (حقوق النساء) حالت وفاتها دون إنجازه، كما نظمت ملك أول قصيدة في رثاء (عائشة التيمورية عام ١٩٠٢) ليبدأ اسمها في التردد بالمحافل الأدبية.

قامت ملك بتأسيس اتحاد النساء التهذيبي، ليضم الكثير من السيدات المصريات والعربيات، وبعض الأجنبيات، والذي يهدف إلى توجيه المرأة إلى ما فيه صلاحها والاهتمام بشؤونها، كما كونت جمعية للتمريض لإغاثة المنكوبين المصريين والعرب، وأقامت بمنزلها مدرسة لتعليم الفتيات مهنة التمريض، كما بدأت في إنشاء مشغل للفتيات وملجأ للمحتاجات وقررت أن توقف خمسة وثلاثين فداناً على إنجاز المشروع إلا أن موتها حال دون ذلك.

اتخذت ملك من صحيفة (المؤيد) نقطة الانطلاق للدعوة إلى حقوق المرأة وقضاياها. ثم توالت مقالاتها في جريدة (الجريدة)، حيث نادت بتعليم المرأة، باعتباره الوسيلة الوحيدة لتحرير عقلها وتقويم أخلاقها وفي عام (١٩١١) مثلت ملك المرأة المصرية في المؤتمر المصري الأول، حيث قدمت فيه المطالب التي تراها ضرورية لإصلاح حال المرأة المصرية، وتلخصت اقتراحاتها في تعليم البنات الدين الإسلامي الصحيح، وتعلمهن التدبير المنزلي والصحة وتربية الأطفال والطب.

اتسمت لغة ملك الشعرية بالبساطة والوضوح والدقة والألفاظ الرشيقة، والمهارة في التعبير عن المعنى والمضمون في كتاباتها، التي انحصرت في قضايا المرأة، كالزواج والطلاق والسفور والحجاب والمساواة والتعليم والعمل والرثاء، وكتبت في رفض التبرج والخضوع بالقول والمطارحات الشعرية رداً على قصيدة (بين الحجاب والسفور). ولها شعر في الدعوة إلى الاقتصاد ورفض الظلم والثورة على تعطيل القانون.


ملك حفني ناصف


هدى شعراوي


قاسم أمين

لم تدخل ملك في خصومات مع الرجال، وذلك من خلال مجاهرتها بالدعوة لحرية المرأة، كما انحازت لقضايا الرجل وحرية الشعب، وتأثرت بالحركة الفكرية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين تحت قيادة الشيخ محمد عبده وقاسم أمين وأحمد لطفي السيد، الذي شجعها على الكتابة في جريدة (الجريدة) تحت عنوان نسائيات، وفي ذلك الوقت أطلق عليها لقب (باحثة البادية).

كما درست ملك البيئة المصرية وتألمت لتخلف المجتمع المصري وأدركت أن أكبر داء يفتك به هو الفقر والجهل والأمية، وأن الوسيلة الوحيدة لتحرير المرأة هي تعليمها وتهذيبها، وأيقنت أن السنوات الأولى من عمر الطفل هي الحاسمة في تربيته وتوجيهه، وأن للأم الأثر الأساسي في ذلك.

أثنى عليها أحمد زكي باشا وقال إنها أعادت العصر الذهبي الذي كانت فيه ذوات العصائب يناضلن أرباب العمائم في ميدان الكتابة والخطابة، فقد اتجهت ملك إلى الخطابة وإلقاء المحاضرات العامة على السيدات في دار الجريدة في الجامعة المصرية وفي الجمعيات النسائية.

رحلت ملك (باحثة البادية) عن الدنيا في (١٧ أكتوبر عام ١٩١٨) عن عمر (٣٢) عاماً بعد إصابتها بمرض الحمى الإسبانية، وقد شيعتها إلى مثواها الأخير سيدات عصرها وعلى رأسهن هدى شعراوي، وكانت ملك أول امرأة يتم إقامة حفل تأبين لها، وقد رثاها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران، وكذلك الأديبة مي زيادة، التي أصدرت كتاباً يحمل عنوان (باحثة البادية). وتم إطلاق اسم باحثة البادية على عديد من المؤسسات والشوارع في مصر، تقديراً لدورها في مجال حقوق المرأة.

اتسمت لغتها بالبساطة والوضوح والدقة والألفاظ الرشيقة والمهارة في التعبير عن المعنى والمضمون

قامت بتأسيس العديد من الاتحادات والجمعيات النسائية التي تعنى بالمرأة وتعليمها مثل التمريض والإغاثة والتدريب المهني



نجوى بركات

فلاديمير نابوكوف

من أعظم أدباء القرن العشرين

قلّما كانت حالة الحب مصدر سعادة في حياة الأدباء تحديداً، كما هي حال (نابوكوف) القائل عن محبوبته الأولى والأخيرة: (لولاها، ما كتبت أياً من رواياتي). إنها فيرا سلونيم، زوجة الكاتب الروسي الذي يُعدّ من أعظم أدباء القرن العشرين، وروايته الأشهر (لوليتا) بيع منها نحو (٥٠) مليون نسخة بعدة لغات، منذ صدورها في فرنسا عام (١٩٥٥). وقد جُمعت رسائله الكثيرة إليها في كتاب مشوّق أنيق ترجم إلى عدة لغات، بما فيها العربية. في إحداها يقول: (إني مستعدّ لمنحك دمي كلّه إذا اضطُررت، يصعب عليّ تفسير ذلك، ويبدو الأمر سخيفاً مسطّحاً، لكن تلك هي الحال. سأقول لك: بحبّي.. يمكنني ملء عشرة قرون بالضوء والأغاني والشجاعة عشرة قرون كاملة، عجيبة وهوائية).

التقى فلاديمير نابوكوف بفيرا التي أصبحت لاحقاً زوجته، في شهر مايو من العام (١٩٢٣)، خلال حفل راقص أقيم للمهاجرين الروس في برلين. كان فلاديمير يومها معروفاً كشاعر ومترجم، هو المولود عام (١٨٩٩) في سانت بطرسبورغ، ضمن عائلة ثرية خلفت كل شيء وراءها هرباً من الثورة البلشفية، في حين كانت فيرا من مواليد عام (١٩٠١) في المدينة نفسها.. في البداية، اتّخذ (نابوكوف) فيرا سكرتيرة له ومترجمة، ثم بعد عامين، تزوّجا. وهما قلّما افترقا بعد ذلك، باستثناء فترات محدودة فرضتها الظروف المضطربة في أوروبا آنذاك. ومع ذلك، فقد كان فلاديمير يكتب لفيرا، يومياً، وهو ما أنتج كمّاً كبيراً من الرسائل، التي صنعت ما يشبه سيرة ذاتية للكاتب، ضمّت معلومات عن حياته الشخصية والعامّة على السواء، كذلك عندما سافرت فيرا للعلاج في مصحّة في الغابة السوداء، أو حين قام فلاديمير بزيارة عائلته التي لجأت إلى براغ، أو حين سافر إلى باريس ورفضت مرافقته أو الالتحاق به، ولاحقاً في رحلاته إلى الولايات المتحدة حيث كان يلقي محاضراته.. والحال أنّ فترات الافتراق والبعاد تلك تكشف للقارئ عمق المشاعر وحدّة الوله، اللذين كان يكنّهما فلاديمير لزوجته، وما واجهاه معاً من انقلابات وتحوّلات في حياتهما العملية والمادية على السواء، كما أنها تخبرنا عن العوز الماديّ الذي عاناه (نابوكوف) في باريس، وعن سعيه الدؤوب ليجد لأهله مسكناً، أو بالأحرى ملجأ في فرنسا، أو سويسرا، أو الولايات المتحدة. أيضاً، سنكتشف من خلال تلك الرسائل الشهيرة، التي راحت تشقّ طريقها إليه، الخصائص التي تميّز أسلوبه الأدبيّ الفريد، وما يتمتّع به من مقدرات إبداعية، الموضوعات الروائية التي كانت تشغل باله ويعمل عليها، وخصوصاً المكانة والأهمية اللتين كان يوليهما لحكم فيرا على أعماله ورأيها بها.

إلى جانب ذلك، تكشف لنا رسائل (نابوكوف) بعض آرائه بمعاصريه، وبما يجري من حوله. (جويس التقى بروست مرة واحدة، مصادفةً في التاكسي نفسه، أحدهما يريد فتح الشباك، فيما يريد الآخر إقفاله، حتى إنهما كادا يتشاجران. باريس (١٩٣٧)، كان جويس حاضراً، وقد تحادثنا بمودّة. إنه أكبر قامة مما كنت أظن، مع نظرة فولاذية مخيفة: فإحدى عينيه لا ترى أبداً، وبؤبؤ العين الأخرى الذي يثبته عليك لأنه لا يستطيع تحريكه، استبدل بثقب، لقد وجب إجراء عملية له ست مرات لثقبه دون التسبب بنزيف دم).

عدد كبير من الرسائل كتبها (نابوكوف)، الزوج المحبّ الذي لا يخفي السعادة التي منحه إياها وجود (فيرا) في حياته. أما هي: (ملاكه ذو الخصل الشقراء)، فلن نعرف عنها الشيء الكثير، وقد حرصت على إحراق كلّ ردودها إليه، بقدر حرصها على حفظ رسائله إليها.. لماذا؟ يتساءل الكثيرون، ألم تكن هي مغرمة به بقدر غرامه هو بها؟! في عام (١٩٨٤)، عرضت إحدى دور النشر عليها أن تجمع رسائلها لنابوكوف في كتاب، فرفضت بحدّة وحزم، حتى إنها عمدت إلى إحراق ردودها إليه، مخافة أن يطّلع أحد عليها، بمن فيهم ابنها الوحيد ديميتري.

طوال خمسة وخمسين عاماً، وهو عمر أطول زيجة لكاتب من القرن العشرين، بقيت فيرا بالنسبة إلى نابوكوف الزوجة ووالدة ابنهما الوحيد ديميتري (١٩٣٤–٢٠١٢). كما كانت مصحّحة مخطوطاته، وصلة الوصل بينه وبين ناشريه ومترجميه، ومساعدته مدرّساً في الجامعة، وبديلاً له في التعليم حينما يتغيّب، وسائقته الخاصة، إلخ.. مع الإشارة إلى أنها هي من أنقذت مخطوطة روايته (لوليتا) من النيران حيث ألقاها نابوكوف بنيّة إحراقها.

ذات يوم مشمس من العام (١٩٧١)، واقفاً على قمّة أحد الجبال السويسرية، قال (نابوكوف) لابنه راضياً: لقد حققتُ كلّ أحلامي وسعادتي بلغت أقصى ما يكون.

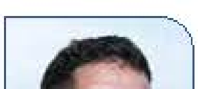
> ذكر في رسائله لزوجته أنه لم يكن ليكتب ما أبدعه قلمه من روايات لولا وجودها إلى جانبه

يزاحم «الأدب الورقي»

الأدب الإلكتروني

ليس واقعاً أدبياً حقيقياً





محمد ولد سالم

هل تبددت موجة الأدب الإلكتروني التي اجتاحت الساحة الأدبية العربية في العقدين الأخيرين، وأعلنت عن ميلاد مفهوم جديد للأدب يتجاوز المفهوم الكلاسيكي، وبشرت بنهاية (الأدب الورقي) كما سمّته، وظهر لها أنصار ومتابعون ومروجون في أكثر من قطر عربي؟ وما حصاد هذا التيار بعد ما يزيد على عقد ونصف العقد من ظهوره في الوطن العربي؟

> إن الكثير من المفاهيم المطروحة «كتّاب الإنترنت» لا تعطي خصوصية أو تميزاً

كثيرة هي الروابط والاتحادات الأدبية التي تنتسب إلى الأدب الرقمي على شبكة الإنترنت، ونظراً لطابع الإنترنت المفتوح والمعمم، فإن سهولة إنشاء هذه الروابط، وسهولة جمع المشتركين فيها، جعل كثرتها لا تعبر عن شيء، ولا يمكن أن تتخذ دليلاً على واقع أدبي حقيقي، فيمكن لأي داخل على الشبكة، أن يكوّن لنفسه اتحاداً خاصاً به، ويدّعي وجود آلاف المشتركين معه، حتى ولو كان لا يوجد في هذا الاتحاد عضو سواه، كما أن الكثير من المفاهيم التي يطرحها من يسمون أنفسهم (كتّاب الإنترنت) لهذا النوع من الأدب، لا تعطي خصوصية لما يكتبونه، ولا تجعله يتميز على الأدب الورقي، وهذا ما يجعل الضجة التي تقوم حول هذه الظاهرة أكبر من حقيقتها.

لقد ارتبط ظهور ما يسمى بـالأدب الإلكتروني بالثورة الرقمية، وظهور الإنترنت وما نجم عن ذلك من إمكانات هائلة للاتصال متعدد الوسائط، ما أثر في النص الأدبي، الذي دخل مع الكمبيوتر عالم الرقمية، واستغل المشتغلون به تلك الإمكانات لتطوير هذا النص واستحداث توجهات جديدة في تشكيله، وأصبحت تروج لهذا الأدب الذي يستخدم التقنية الرقمية منها (الأدب الإلكتروني أو الرقمي) وهي تشملها، وتقوم نظرية الأدب الإلكتروني أو الرقمي، عند كثير من منظّريها على المقابلة بينه وبين أدب ما قبل الإلكتروني، الذي أصبحوا يطلقون عليه اسم الأدب الورقي، ويعتبرون أن الأدب الورقي هو كل نص كتب على طريقة الكتاب التقليدي، سواء نشر في ورق أو بصورة رقمية، فلا يكون النص إلكترونياً، ما لم يستفد في بنائه من التقنيات التي يوفرها الكمبيوتر، ويعرف الروائي الأردني محمد سناجلة – وهو رئيس أحد الاتحادات الأدبية الإلكترونية – الأدب الإلكتروني بأنه: (كل نص نشر نشراً الكترونياً، سواء كان على شبكة الإنترنت أو على أقراص مدمجة، أو أية وسيلة تخزين الكترونية أخرى، واستخدم التقنيات التي أتاحتها الثورة المعلوماتية من استخدام النص المتفرع (الهايبرتكست)، والفيديو، والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى، وفن التغذية (الأنيميشن) و(الجرافيك)، وغيرها من التقنيات التي أتاحتها الثورة الرقمية)، وهذا النوع من النصوص هو الذي يعنيه كثير من المنظرين للأدب الإلكتروني، ويفرقون بينه وبين النصوص الأخرى التي تكتب بطريقة الكترونية، لكنها لا تستفيد من التقنيات التي تتيحها الرقمية، بل تبقى نصوصاً صماء لا تحمل أية إضافات رقمية، فلا تتضمن روابط أو أيقونات لصفحات أخرى أو لوسائط سمعية بصرية، ويطلقون على هذا النوع (نصاً الكترونياً سلبياً)، ويعتبرونها نصوصاً ورقية مكتوبة على الكمبيوتر.

ومن التسميات الرائجة مصطلح (أدب الإنترنت) وقد جاء نسبة إلى وسيلة الإرسال والتلقي فيه وهي الإنترنت، ومن التسميات أيضاً مصطلح (الأدب التفاعلي) الذي يشير إلى أن النص في هذا اللون من الأدب، لا يبقى حكراً على كاتبه الأول، بل هو نص مفتوح على إضافات وتعليقات زوار الموقع الذي هو منشور فيه، ولذلك سُمّي نصاً تفاعلياً، لأن الجميع يشارك في صناعته، وهو نص بلا حدود، فيمكن للكاتب أن ينشئ نصه، وينشره تاركاً للزوار حرية إكماله على النحو الذي

ارتبط ظهور (الأدب الإلكتروني) بالثورة الرقمية والإنترنت والترويج له عبر وسائط الاتصال الحديثة

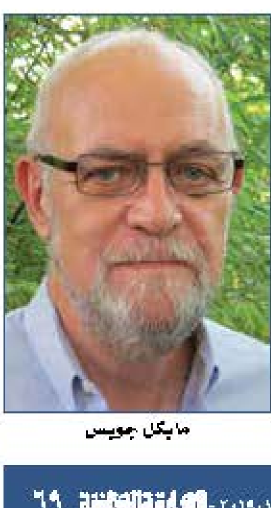
أطلق عليه أيضاً الأدب التفاعلي لأنه لا يبقى حكراً على كاتبه الأول بعد إضافات زوار الموقع



محمد سناجلة



مشتاق عباس معن



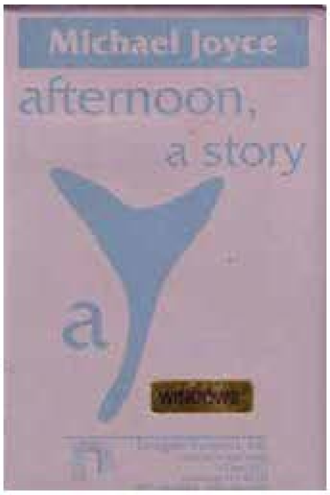
مايكل جويس

يرغبون فيه، كما أن هذا الأدب يمنح المتلقي (الزائر) فرصة الإحساس بأنه مالك للنص مشارك في صنعه، أي أنه يعلي من شأن المتلقي، ومن هذه الزاوية فإن الأدب التفاعلي لا يعترف بمبدع (وحيد للنص)، إذ إن جميع المستخدمين يشاركون في صناعته، ويملكون حق الإضافة والتعديل فيه، وقد لا تكون للبدايات ولا النهايات فيه أشكال محددة، فيمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب في أن يبدأ منها دخول عالم النص، أو التي ينهيه فيها.

ويتيح الأدب التفاعلي للمتلقين المستخدمين فرصة الحوار الحي والمباشر، حول النص ومساراته سواء كان رواية أو قصيدة أو مسرحية، وحول وجهات النظر التي يرى كل واحد منهم النص من خلالها، والتي تتعارض في كثير من الأحيان، وفيه أيضاً تتعدد صور التفاعل، بسبب تعدد الوسائط التي يقدم بها النص الأدبي نفسه إلى المستخدم، فقد يشارك أحدهم بإضافة نص، وآخر بإضافة صورة وثالث بفيديو ورابع بجرافيك إلخ.. لكن ينبغي أن نشير إلى أن خاصية التفاعل ليست شرطاً لازماً في النص الإلكتروني، فبعض النصوص الإلكترونية تتيح للقارئ التفاعل، وبعضها لا يتيح له التفاعل، وذلك حسب خيار مؤلفها الأول ومنشئها، فيقدم نصاً إلكترونياً متعدد التقنيات، ويسمح بالتغذية الراجعة، أو لا يسمح بها.

تعود جذور ظاهرة الأدب الإلكتروني إلى أمريكا، فقد نشر الكاتب الأمريكي مايكل جويس عام (١٩٨٦) رواية (الظهيرة)، وهي أول عمل أدبي استخدمت فيه التقنيات الرقمية، وبعد ذلك بعشر سنوات ظهر في فرنسا نص (الزمن القذر) لألن شيفو وآخرين، و(حب بزيادة ٢٠٪) لفرانسوا كولون، وانطلقت قافلة هذا الأدب الجديد تجوب أنحاء العالم متلازمة مع انتشار الإنترنت في العالم، أما في الأدب العربي، فإن أول نص عربي وظف تقنيات الحاسوب هو رواية (ظلال) لمحمد سناجلة الصادرة سنة (٢٠٠١)، وأضاف إليها رواية (شات سنة ٢٠٠٥) التي استفاد فيها استفادة قصوى من تقنيات الحاسوب والإنترنت، فكانت تجربة روائية رقمية جديدة، ويدل العنوان نفسه على ذلك: فـ(الشات) يعني جلسات المحادثة بين شخصين أو أكثر عبر الإنترنت، وهو أحد أقدم وسائل التواصل بين مستخدمي الشبكة، وقد شكل هذا (الشات) فضاء الحكاية الذي تحركت فيه الرواية في تصاعد أحداثها، إلى جانب تقنيات أخرى كثيرة وظفها الكاتب كالماسنجر والبريد الإلكتروني ولقطات الفيديو والمقاطع الموسيقية والصور واللوحات التشكيلية، كما ظهرت أيضاً القصيدة التفاعلية، ويعد مشتاق عباس معن أول شاعر عربي يستخدم التقنيات الرقمية، وذلك في مجموعته (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) التي نشرها سنة (٢٠٠٧)، وقد استخدم فيها تقنيات النص المتفرع والمترابط، كالمؤثرات الصوتية والصورية (الجرافيكية) والتنقل بين النوافذ المفتوحة، وضمت هذه المجموعة ستة نصوص تتفرع منها نوافذ متصلة ووصلات سمعية بصرية، فيظهر النص الأول بالضغط على الزر الرئيس الموجود في الواجهة الرئيسة، ومن هذه الواجهة يمكن التحول إلى النص الثاني (المتفرع) عبر أيقونة (حاشية) والذي يتفرع بدوره إلى النص الثالث من خلال أيقونة (هامش).

مع رواج الظاهرة واتساع أفق التعاطي معها بالتلازم مع انتشار الإنترنت في الوطن العربي، ظهرت سلبياتها، وبدا أن الوهج الذي ظهرت به في بداياتها بدأ يخفت شيئاً فشيئاً مع ظهور سلبياتها، التي تجعل قراء الأدب يجدون صعوبة في التعاطي معها، ومن هذه السلبيات أن قارئ الأدب يبحث عن (أدب) بنص لغوي مكتوب بأسلوب جمالي، تعتبر اللفظة والجملة والإيقاع والتقنيات البلاغية



نموذج للأدب التفاعلي

بروز ما يسمى بالأدب التفاعلي الذي يشترك الجميع في إنتاجه لا يعترف بالمبدع الحقيقي للنص



والنحوية والسردية، أهم ما يشد قارئه إليه، فقارئ الأدب (منفعل) باللغة وأساليبها، وقد لا تشده الصورة، ولا الفيديو، ولا الجرافيكس، ولا تعليقات القراء الآخرين وإضافاتهم، بل المرجح أن ذلك كله سيكون سلبياً ومملاً بالنسبة له، ومن السلبيات أيضاً أن بناء عمارة (النص الأدبي) بتلك التقنيات المتعددة والوسائط والروابط المبثوثة في ثنايا النص، التي يحتاج متصفحه إلى تتبعها واحدة بعد أخرى، ففي كل مرة يخرج من صفحة النص الرئيسية إلى صفحة الرابط أو إلى صفحة الوسيط التقني المتضمَّنة، مما يشتت ذهن هذا المتصفح، ويجعله تائهاً بين تلك الأيقونات الكثيرة، ويفقده التركيز على صلب (الموضوع الأدبي)، وهذا لا شك متعب ممل.

والسلبية الثالثة في هذا اللون من الأدب هي في (جانب التفاعلية)، فعندما يبدأ كاتب رواية أو نصاً أدبياً، ويدعو زوار صفحته إلى إكماله، فإن النص لن يبقى ملكاً له، ونظرياً لن يبقى متحكماً في نهاياته، ولا شكله، لأن كل قارئ له الحق في الإضافة، ولكل قارئ هواه ووجهة نظره، التي تتعارض بالضرورة مع قراء آخرين، وإذا أضفنا إلى ذلك أنه ليس كل زائر للصفحة أو معلق هو من أهل الأدب أو هواته، وهو حر في أن يكتب ما يشاء مما يتعلق بالنص ويضيف إليه، أو مما لا يتعلق به ولا يضيف إليه، وهو حر في اللغة التي يكتب بها، عربية فصيحة وغير فصيحة، أو صينية أو فرنسية، أو في أي لهجة، إذا أضفنا ذلك نجد أننا سنصبح أمام العبث الذي لا طائل من ورائه، وهذا ما ظهر جلياً في التجارب الأدبية، التي استخدمت تقنية تفاعل وإشراك الزوار، فوجد أصحابها أنفسهم في متاهة، لا مخرج منها.

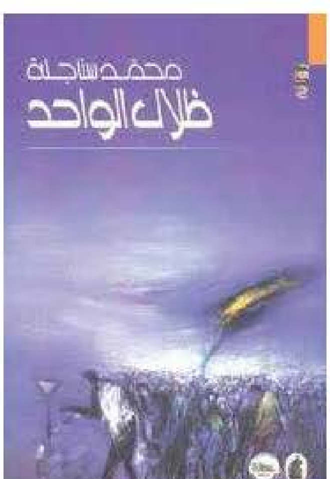
وهناك سلبية عامة، لا يعانيها الأدب الإلكتروني بمفهومه الخاص، بل يعانيها الأدب المنشور إلكترونياً بشكل عام، وهي أن النشر على الإنترنت لا يعني امتلاك موهبة أدبية، ولا يدل على قدرات إبداعية، لأنه نشر متاح لكل شخص، سواء كان أديباً حقيقياً أو مدّعياً، هذا ما يفسر سعي الكثير من كتاب الأدب الإلكتروني إلى نشر تجاربهم في كتب ورقية طلباً للاعتراف بهم، لأن الكتاب ستتولاه دار نشر تروج له، وتوصله إلى أيدي القراء والنقاد، وربما تشارك به في جائزة فيفون، وكل ذلك


الثورة الرقمية

يضمن لصاحبه بطاقة اعتراف، وتأشيرة مرور أدبية لا تتيحها له وسائل النشر الإلكترونية المشكوك فيها، ومن المبادرات الدالة هنا أنه أعلن في (٢٠١٧) عن إطلاق جائزة «منف للرواية الإلكترونية العربية»، وهي جائزة لا تقدم نقوداً، وإنما تقدم نشراً ورقياً للروايات الفائزة، ما يعني أن حاجة الأدب الإلكتروني إلى النشر الورقي هي حاجة ضرورية تصل حد (الجائزة)، كما أن هذه الجائزة لم تتحدث إلا عن الرواية المنشورة إلكترونياً، أي أنها لا تشترط في النص الروائي الإلكتروني أن يكون محملاً بالتقنيات الرقمية التي اشترطها مؤسسو هذا اللون من الأدب.

أياً تكن الوسيلة التي سيكتب بها الأدب مستقبلاً ورقية أو رقمية، فهناك شيء ثابت في الأدب هو (النص الأدبي) تشكيل لغوي جمالي، وترابط دلالي، ونسق إيحائي آسر، يصدر عن ملكة إبداعية غير عادية، وعبقرية خيالية لا تتوفر لكل الناس، وهذا النص يملك على متلقيه نفسه، ويأسره بطريقة تأليفه العبقرية، فينتشي به ويهتز طرباً، وهذه الخاصية التي منشؤها الجمالية اللغوية، هي ضمنت للأدب بقاءه على مر العصور، وهي ستضمنه له ما بقي الإنسان، وأية محاولة أخرى للإضافة إلى هذه التقنية الجمالية اللغوية الصادرة عن ذات الفرد المبدع، لن تزيد على أن تخرج النص الأدبي من مجاله الأدبي إلى مجال آخر يمكن أن يسمى كل شيء غير الأدب، فقد يكون سينما أو فيديو أو رسماً أو فناً مدمجاً أو غير ذلك، لكنه لا يبقى أدباً بالمعنى الأصيل الإبداعي للأدب.

تعود جذور الأدب الإلكتروني عالمياً إلى الأمريكي مايكل جويس وروايته (الظهيرة) وعربياً إلى محمد سناجلة وروايته (ظلال الواحد)



ظلال الواحد

من أعلام الأدب والإعلام العرب

أحمد حسن الزيات

صاحب مجلة الرسالة



هند عبد الحليم

أحمد حسن الزيات واحد من أعلام الأدب والنقد، وأبرز فرسان البيان العربي المعاصر، الذين أنجبهم الريف المصري أمثال طه حسين وزكي مبارك والعقاد ومحمد عبده وأحمد لطفي السيد. ولد الزيات في (٢ إبريل عام ١٨٨٥) في قرية كفر دميرة القديمة، مركز طلخا، مديرية الدقهلية. كان أبواه قرويين متوسطي الحال، فأمه من أصول حجازية، هاجرت أسرتها من المدينة المنورة واستقرت في طلخا، أما أبوه فسليل أسرة مصرية، عرفت بالورع والدين.



التحق الزيات بكتّاب القرية في سن الخامسة، وظل فيه حتى أتم العاشرة، وتعلم فيه القراءة والكتابة، وأتم حفظ القرآن وتجويده، ونشأت لديه ميول أدبية، ونزوع إلى نظم الشعر لكثرة ما قرأ لأبيه من قصص شعبي، وما سمع من أمه من حكايات وقصص، ثم صقل موهبته الأدبية بدراسته بالأزهر، حيث تلقى علوم العربية والشريعة والتاريخ والأدب والبلاغة والنحو.

ثم التحق مع رفيق الدرب طه حسين بالجامعة المصرية التي أنشئت عام (١٩٠٨)، بعد أن تركا الأزهر لجمود الدراسة به واقتصارها على العلوم الدينية فقط، وحصل على ليسانس الآداب عام (١٩١٢)، وفي عام (١٩١٤) انتقل الزيات لتدريس اللغة العربية في المدرسة الإعدادية، والتقى في هذه المدرسة بصفوة من الأدباء، كانوا يعملون بالتدريس فيها أمثال المازني والعقاد وأحمد زكي وفريد أبو حديد. ومن هذه المدرسة خرجت طليعة ثورة (١٩١٩)، وكان الزيات يكتب المنشورات السرية التي كانت تصدرها اللجنة التنفيذية للطلبة. وفي عام (١٩٢٢) اختارت الجامعة الأمريكية الزيات رئيساً للقسم العربي بها، ومنحته راتباً شهرياً قدره ستون جنيهاً وظل الزيات رئيساً للقسم العربي في الجامعة الأمريكية حتى سنة (١٩٢٩)، وفيها اتصلت أسبابه بالعراق، فتم اختياره أستاذاً لدار المعلمين العالية في بغداد، وبقي في هذا المنصب

حتى سنة (١٩٣٣) وفي بغداد قضى الزيات أجمل أيام حياته، فعرف فيها النجاح والمجد، وألقى عدة محاضرات، أسهمت في الحركة الأدبية في العراق، وأحدثت دوياً هائلاً. وفي بغداد خالط الزيات رجال الفكر القومي أمثال: ساطع الحصري، والثعالبي، والشبيبي، ومحمد مهدي البصير، والرصافي، والزهاوي وغيرهم، وانعقدت بينه وبينهم الصلات، فأكبر فيهم نزعتهم القومية، وحبهم الجم لأبناء العروبة، فحمل الزيات عنهم هذه الروح، وعاد يبشر بها في وادي النيل. وبعد عودته إلى مصر اختير لعضوية المجمع اللغوي عام (١٩١٨)، وحتى وفاته، وعضوية المجمع العلمي العراقي، وعضوية المجمع العلمي العربي في دمشق، وعضوية لجنة النثر في المجلس الأعلى للفنون، كما عمل مديراً لمجلة الأزهر، ورئيساً لتحريرها عدة شهور، كما اختير عضواً بلجنة التأليف والترجمة والنشر.

ولدت مجلة الرسالة في يناير (١٩٣٣)، وقد صدر العدد الأول منها في (١٥ يناير ١٩٣٣)، كانت (الرسالة) ينبوعاً غزيراً نهل منه محبو الأدب، وعشاق البيان، كما كانت مدرسة سيارة تذيع الموضوعات الطريفة، وتنشر الأبحاث القيمة وتبشر بالأفكار النيرة. لقد دخلت (الرسالة) كل قطر عربي ونزلت من نفوس الأدباء والمثقفين أرفع محل، فكانوا يترقبون صدورها، ويتسابقون إلى اقتناء نسخهم منها، ويحتفظون بها احتفاظهم بالشيء النفيس، فجمعوا أعدادها في مجلدات.

وكانت (الرسالة) مجلة ذات رسالة، وكانت صفحاتها منبراً للأفكار الواعية، وميداناً للقيم العربية الناصعة، وقد ظهرت في زمن تميز بالاضطراب والاتجاهات المتناقضة، زمن كان يصطرع فيه القديم والجديد، والإقليمية الضيقة والعروبة الرحبة، فكانت الرسالة ثورة على الجمود، ومشعلاً أنار طريق المتأدبين.

وقد أصدر الزيات باكورة كتبه تحت عنوان (تاريخ الأدب العربي ١٩١٦)، في وقت لم يكن فيه البحث في تاريخ الأدب قد نضج واتسع، أشار فيه الزيات إلى أن تاريخ الأدب هو علم وليد، ابتدعه الإيطاليون في القرن الثامن عشر، ثم نقله العرب عنهم، بعد اختلاطهم بهم. وقد اهتم الزيات بالظواهر الفنية والفكرية في الأدب، ورصد التجاوب بينها وبين الظواهر السياسية والاجتماعية في بيئاتها المتعددة.

ثم أصدر الزيات كتابه الثاني (في أصول الأدب) بعد عودته من بغداد، وهو مجموعة محاضرات ألقى بعضها في بغداد، وبعضها الآخر في القاهرة منها (تاريخ حياة ألف ليلة وليلة)، وكان بحثاً جديداً لم يطرقه أحد قبل الزيات، ونشرته دائرة المعارف الإسلامية، وكان لهذا البحث الطريف دور كبير في شهرة الزيات في العالم العربي.

أما الكتاب الثالث، فقد جاء بعنوان (دفاع عن البلاغة) وهو كتاب في النقد الأسلوبي، قصره الزيات على بيان السمات المثلى للأسلوب الأدبي.

أما الكتاب الرابع، فجاء بعنوان (وحي الرسالة) ويضم مقالات في السياسة والنقد الاجتماعي والديني، كتبت بأسلوب أدبي رفيع نال به الزيات جائزة الدولة عام (١٩٥٣).

وأما الكتاب الخامس، فهو (في ضوء الرسالة) ويضم كتابات الزيات في (الهلال والشعب والجمهورية والرسالة الجديدة والأزهر)، وطبع عام (١٩٦٣) والكتاب السادس (آلام فرتر) لجوته، ترجمها الزيات لأنها تعبر عن نفسه وتصور تجربته ومواقفه، وطبع عام (١٩٢٠).

وتناول الزيات تأثير الحياة العلمية في الأدب، فكان يرى أن النثر يرتقي في ظل ازدهار العلوم، ويكتسب درجة عالية من القوة والدقة والوضوح، كما أن النثر في أية أمة لا يرتقي إلا بعد تقدمها في الحضارة؛ لأن النثر لغة العقل، والشعر لغة الخيال.

أسهم الزيات في تعميق مفهوم العروبة في نفوس الناشئة والمثقفين، فكانت مقالاته في ثلاثينيات القرن الماضي، تملأ نفوس الشباب بالاعتزاز بأمتهم، وتذكي فيهم ضرورة الشعور بالوحدة.


الرسالة
مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون
ARRISSALAH
الرسالة تحتجب!
فهرس العدد

العدد الأخير من الرسالة

أصدر مجلة الرسالة عام (١٩٣٣) والتي مثلت ملاذاً لمحبي الأدب والبيان العربي

التقى مع صفوة الأدباء أمثال المازني والعقاد وأحمد زكي وفريد أبوحديد وأثر بهم وتأثروا به

التحق مع طه حسين بالجامعة المصرية ومن ثم انتقل إلى تدريس اللغة العربية


طه حسين


ساطع الحصري



فرحان بلبل

إبداع يجمع الأدب والفن معاً

يُصرِّح بعض المبدعين في مجالات إبداعية متعددة (مسرح.. شعر.. رواية.. موسيقا..) أن الإبداع في تلك المجالات هو للنخبة وليس لجميع شرائح الناس. وإذا تمسكنا بهذه المقولة؛ فقد اعترفنا بأن الفن بجميع أشكاله نخبوي، وهذا يعني أنه قاصر ومقتصر على فئة قليلة من الناس، وأنه لا يحظى باهتمام عامة الناس، وهذا يعني أيضاً أن الفن، والمسرح من ضمنه، يظل على هامش الحياة ولا يخوض في غمارها. وتصريحاتهم هذه تأتي رداً على أي متلقٍ يقول إن هذه المسرحية أو تلك لا تلامس شريحتي الاجتماعية، أو لم أستطع التواصل مع كثير من مفرداتها الفنية، أو لم أشعر بأنها تمسني أو تحرك مشاعري. وكذلك الأمر حول ما يقال عن الشعر أو الرسم أو غير ذلك من فنون الإبداع. وقد زاد هذا الدفاع عن نخبوية الفن في السنوات الأخيرة، منذ انتشار أجهزة التواصل الاجتماعي، وانصراف أغلبية الناس عن ارتياد صالات الفن والأدب في كل الأقطار العربية. إذ لجأ الأدباء والفنانون إلى الدفاع عن انحسار روادهم، بأنه لا ضير إذا لم يتوافد المتفرجون أو المستمعون إلى الصالة التي يقدمون فيها إبداعهم. ولو فتشت في ضمائرهم، لوجدت حسرة مؤلمة متألمة على هذا الإحجام عن ارتياد إبداعات الفنانين والأدباء، ولو تقاطر المتفرجون أو المستمعون بحجم كثيف على ما يقدمون، لتهللت أساريرهم. وسبب هذه الحسرة على عدم الإقبال والتهللِ للإقبال، أن (الفن للآخر) وليس للمبدع.. فما قيمة القصيدة من غير مَنْ يسمعها مُنشَدةً أو مطبوعة في كتاب أو مقروءة على جمهور؟ وما قيمة المسرحية إذا لم تغُصّ صالة المسرح بجمهور غفير يشاهد ما يجري على المسرح ويعلِّق ويصفر ويصفق، ثم يماحك عناصر العرض المسرحي فيما قدموه؟

وسأقف في هذا المقال عند المسرح لكي ندرك لماذا يقبل الناس عليه، ولماذا ينصرفون عنه؛ فالمسرح، من بين جميع أنواع الأدب والفن، يمتاز بميزة لا يشاركه فيها غيره، فهو لم يكن ولن يكون أدباً محضاً أو فناً محضاً، بل هو جمع لهما منذ نشأته الأولى، وسيظل كذلك مادام البشر ينتجون هذا النوع من النشاط الثقافي. وكلُّ فصلٍ بين الصفتين يجعله مضطرباً وناقصاً، وكل تغليبٍ لواحدٍ من الطرفين على الآخر، يجعله أعرجَ يمشي على قدم واحدة، وكل محاولة تنتج عن تغليب أحد الطرفين، تجعل متلقي المسرح ناقص المتعة بهذا الفن، وكل مسرحي يحاول أن يغلِّبَ أحدهما على الآخر يخسر جزءاً من مكانته كمبدع، إنه أدب بكل ما يجب أن يتوافر في النص الأدبي من خصائص تتيح له أن يحتل مكانته في خزانة الأدب. وقد وضع النقاد والدارسون قواعد التأليف المسرحي التي تتيح للكاتب أن ينتج نصاً أدبياً متكاملاً، وهذه القواعد لم تكن ثابتة، بل كانت تتغير مع دوران الزمن وتغيُّر المجتمعات وتغيُّر الأنواع الأدبية الأخرى. وهذا هو المرجع الأساسي لما نسميه (مدارس) أو (مذاهب) في المسرح. ولأن المسرح (أدب)؛ أمكن أن يصبح كتباً تتداولها الأمم بالقراءة،

> المسرح أدب عندما يقرأ المتلقي النص المسرحي كما يقرأ الشعر.. وهو فن عندما يتحول النص إلى مشهد بصري

وتورّثها لأجيالها المتتالية. وأمكن أن يتشكل له تراث وتاريخ يوازي تاريخ الشعر الذي هو أقدم فنون القول، وأن يساوقه ويجاوره، وأمكن أن يُقرأ كما يُقرأ الشعر، وأن يقدّم متعة القراءة كما تفعل الرواية.

لكن المسرح لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا انتهى على خشبة المسرح، بعد أن يتحول إلى مادة بصرية يقوم فريق من الممثلين بتأديتها، لا على سبيل القراءة والإلقاء كما يحدث في الشعر، بل على سبيل تحويله إلى (حياة) واقعية يتوهّم المتلقي أنه يراها تحدث أمامه في تلك اللحظة التي ينساب فيها العرض المسرحي، ولأن المسرح (فن)؛ فإنه لا يكفي أن يقرأه الممثلون في العرض المسرحي كما يفعل قارئ الشعر، بل لا بد من تحويله إلى مشهد بصري يجب أن يحمل كل جماليات اللوحات الفنية أو المنحوتات بعد تحويلها من جامدة إلى متحركة. والأهم من هذا، أن على هذا المشهد البصري أن يحمل خصائص الذائقة الجمالية لشعبٍ من الشعوب في عصر من العصور. وعليه، فوق هذا كله وقبل هذا كله، أن يمسّ حياة الناس المشاهدين له مساً مباشراً أو غير مباشر، وأن يروا فيه حياتهم ومشكلاتها وقضاياها. وهنا نصل إلى أخطر نقطة في (أدب المسرح) حين يكتمل بالجانب الثاني منه وهو (العرض)، فقد يكون النص مكتوباً قبل عدة قرون، وقد يكون مناقِشاً لمشكلةٍ حياتيةٍ لشعب الكاتب. ولكنه لن يكون مقبولاً على الإطلاق إذا كانت اللوحة البصرية المتجسدة في العرض المسرحي غير قادرة على تصوير حياة الشعب المتلقي له في لحظة عرضه أمامهم. ومن هنا ندرك صعوبة العرض المسرحي وأهمية التجسيد الحي له. وهذا هو الفرق الجوهري بينه وبين الشعر والرواية؛ فأنت تقرأ الشعر العربي القديم مثلاً أو الشعر الإنجليزي أو الفرنسي دون أن تطلب منه أن يعبر عن عصرك. والروابط بينك وبينه روابط جمالية وإنسانية عامة. وتقرأ الرواية فتتمتع بها لأنها تقدم لك حكايةً تعلم أنها حدثت في وقت ما لجماعةٍ ما. والروابط بينك وبينها هي لذة المتابعة الجمالية لحكايةٍ طريفة. أما المسرح في لحظة عرضه؛ فأنت تطلب منه أن يصور حياتك التي تعيشها، وهذا التصوير لا يمكن أن يقدمه النص المسرحي إلا إذا كان المشهد البصري قد أُعِدّ بطريقة تنقل النص المسرحي من مكانه وزمانه إلى مكانك وزمانك، والدليل الحاسم على ذلك، أنك حين تقرأ مسرحية مترجمة، تطلب من المترجم أن يكون أميناً على مجريات النص المترجم، فالإضافة إليه ممنوعة، وخلخلة تطور الحكاية تؤدي إلى الاستهانة بالمترجم. أما إذا جاءت فرقة مسرحية وقدمت النص ذاته بتلك الأمانة التي تُرجم بها النص، فسوف تلقى من متفرجيها عنتاً وغضباً، ويكون أول لوم يوجَّه إليها: ما علاقتنا بهذا النص؟

وهذا يعني أن متفرج المسرح يطلب من الفرقة التي تقدم هذا النص، أن تقوم بتحويره وتعديله، وأن تُجري عليه ما يسمى اليوم (الدراماتورجية) لكي يقارب حياة الناس. وهذا ما فعله، بجدارة، المسرحيون العرب الرواد. ولو أتيح لك، مثلاً، أن تقرأ ترجمة مسرحية (هاملت) أو (عطيل) أو غيرهما من النصوص التي قدمت في مصر في بداية القرن العشرين، وانتقلت إلى بعض الأقطار العربية، لوجدت أمراً عجباً! فهي تختلف في كثير أو قليل عن النص الأصلي بما قام به المترجم من حذف وإضافة، بل إن أبا خليل القباني الذي قدم مسرحيات أجنبية كثيرة قد أدخل الغناء العربي بمواويله وطقاطيقه. وليس بعيداً عن ذاكرتنا أن سلامة حجازي قدم (روميو وجولييت) تحت اسم (شهداء الغرام)، وفيها كان صوته الرائع يصول ويجول لا بأغانٍ إنجليزية، بل بأغانٍ كانت فاتنة للجمهور العربي في ذلك الوقت.

فإذا جاءت الفرقة المسرحية بنص عربي كان أم أجنبياً، وجعلته يلامس الحياة المعاصرة لها، فقد سارت نصف الطريق إلى النجاح. أما النصف الثاني؛ فهو أن متلقي العرض المسرحي يطلب أن يسمع نصاً أدبياً جميلاً، وأن يشاهد لوحة بصرية جميلة. فإذا قُدّم النص المسرحي دون جماليات العرض، فلن يتمتع المتفرج بجماليات النص الأدبي، مهما برع الممثلون في تأدية هذا النص. وإذا خلا العرض المسرحي من جماليات الأدب، فسوف يشعر المتفرج بأنه مخذول مخدوع، مهما قدم العرض إليه من جماليات الإبصار وإدهاش الرؤية. وبهذه المواصفات التي تحدثنا عنها لن يكون المسرح فناً نخبوياً، أي أنه لن يكون فناً قاصراً، بل يكون فناً جماهيرياً يقبل عليه الناس.

ما قيمة المسرح إذا لم تغصّ صالاته بجمهور غفير يتفاعل مع العرض؟!

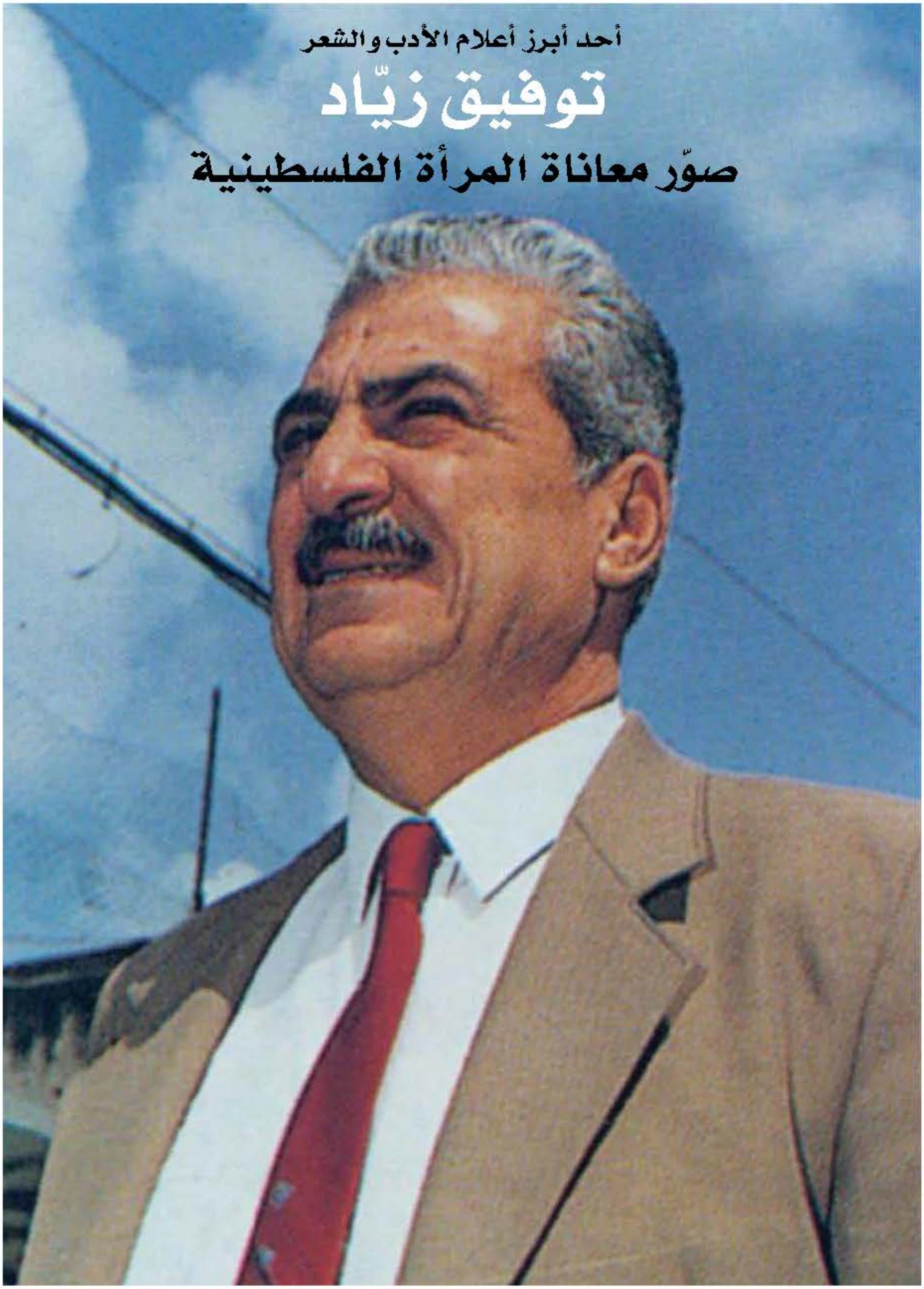
المسرح يتميز عن جميع أجناس الأدب والفن إذ يجمع بينهما منذ نشأته الأولى

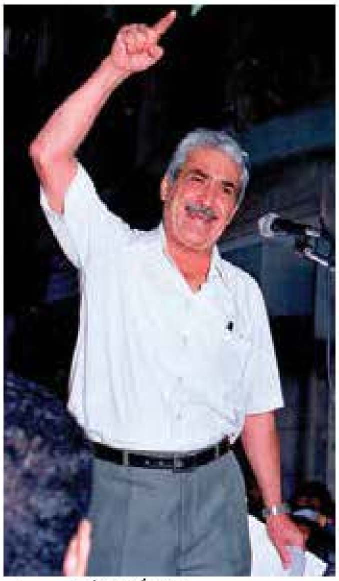
المهم أن يلامس المسرح الحياة المعاصرة بنصه المقروء وعرضه المرئي

أحد أبرز أعلام الأدب والشعر

توفيق زيّاد

صوّر معاناة المرأة الفلسطينية





فاصلاً مؤخراً في محيطه



د. سعيد عبيدي

يعدّ الشّاعر توفيق زيّاد (١٩٢٩ - ١٩٩٤م) أحد أبرز أعلام الأدب الفلسطيني؛ فهو رائد من رواد الشعر الوطني إلى جانب سميح القاسم وإبراهيم طوقان وعبدالكريم الكرمي وغيرهم.. له مجموعة كبيرة من الدراسات والأعمال القصصية والشعرية، احتلت فيها المرأة فضاء واسعاً، حيث رأى شاعرنا أن لها دوراً كبيراً وأساسياً في قضية الفلسطينيين ضد المحتل الإسرائيلي، بفعل مشاركتها إلى جانب الرجل في جميع القضايا.

والمرأة المناضلة في شعر زيّاد تجسدت في شخصية سلمى قشقلش في قصيدة (نماذج عادية عن شعب غير عادي) حيث يقول:

يا سلمى قشقاش
إنني أكتب هذه الكلمات لعينيك
الظامئتين إلى الحرية
ولجبهتك المرفوعة
في وجه الدبابات الهمجية
آه لو أقدر أن أزرع زهرة
في شَعرك أن أزرع زهرة
لو أقدر أن أفديه بحياتي

فتوفيق زياد يخاطب المرأة الفلسطينية عبر شخصية سلمى قشقلش، ليدعوها إلى الوقوف ضد الاحتلال الغاصب، ويتمنى لو يستطيع أن يفدي بحياته أصغر شعرة في رأس المرأة الفلسطينية، ويستحثها على مواصلة النضال.

والشاعر هنا يدعوها إلى مواصلة الكفاح؛ لأنها بالكفاح تضيف رونقاً جميلاً للحياة، ولم يفت الشاعر كذلك أن يذكرنا بأن المرأة ارتوت من كأس النضال كما الرجل، حيث إنها وقفت إلى جانبه في تحمل أعباء الحياة، فعملت في فلاحة الأرض وزراعتها، ومثّل الشاعر لذلك بمشهد جميل رسم فيه صورة المرأة وهي تشارك الرجل في العمل، يقول في قصيدة (مرج ابن عامر):

(قطعن النصراويات/ النصراويات الجاذر/ كم قطعن مداك/ في خطو الأكابر/ رمز على الطرقات/ فيهن الحبالى والبنات البكر/ كالزهر المسافر/ والمرضعات.. / صغارهن على الظهور/ على الخواصر/ ينقلن أكوام الغلال/ من الحقول.. / إلى البيادر).

فالشاعر يصف سرب النصراويات المفعم بالحيوية والنشاط بخلية النحل، كل يعرف وظيفته، يسرن في دلال ورقة، منهن الحبالى وهن رمز للتجديد، ومنهن الأبكار وهن رمز للعفة، ومنهن المرضعات وهن رمز للعطاء.

والمرأة الفلسطينية في نظر الشاعر توفيق زياد، شربت عصارة المأساة بقدر وافر، فهي التي مازالت في كبث القهر والحرمان نتيجة العادات والتقاليد، التي سلبتها حقها في التعليم، لتجيء مأساة فلسطين لتزيد الطين بلة، ما فاقم من معاناة المرأة الفلسطينية، حيث عبر الشاعر عن ذلك قائلاً في قصيدة (شبّاكي وأنا):

المرأة في شعره رمز للتحدي ودلالة على البقاء والتجدد

دعا المرأة الفلسطينية إلى الوقوف ضد الاحتلال واعتبرها نموذجاً للثورة



من أعماله


لوحة تشكيلية تمثل المرأة الفلسطينية

(ماذا تقول الريح/ يا شبّاكي المفتوح/ عن جارة لم تقرأ الكتاب/ لم تمسك القلم/ ألم تزل كما تركتها/ تجمع في مواسم الألم/ زنبقة قتيلة الشذا/ وكأس.. دم؟)

لقد كان الشاعر توفيق زياد شغوفاً بالحديث عن الواقع المأساوي للمرأة في ظل الاحتلال الإسرائيلي، وشغوفاً أيضاً بتناول شموخ هذه المرأة وكبريائها في وجه الطغيان، مصوراً إياها رمزاً للأمل والعطاء والتجدد، في قصيدة (كفر قاسم)، فمن رحمها يستمد المجتمع ديمومته، إلا أن جنود الاحتلال يهدفون دائماً إلى القضاء على هذا المصدر والقضاء على الحلم الفلسطيني معه.

ومن معاناة المرأة الفلسطينية أيضاً الذي أثار اهتمام توفيق زياد، فقدان المرأة لزوجها وحزنها الدائم عليه، حيث نقرأ له في قصيدة (حادث ليلي)، فالشاعر يصور لنا قسوة الموقف الذي تتعرض له المرأة الفلسطينية نتيجة فقدان الزوج، وما يتبعه من تحمل لمسؤولية تربية الأولاد بعد ذلك، ويؤكد أن هذا الحادث يتكرر كثيراً، فالمرأة الفلسطينية تذوق مرارة الحياة وتعيش قساوتها باستمرار.

ومما تعانيه المرأة الفلسطينية في شعر توفيق زياد: مرارة اللجوء والحنين الدائم إلى تراب الوطن ورائحته الذكية، وحلمها المنشود بالعودة، وقد عبر الشاعر عن هذه الصورة في قصيدة (أغنية زفاف) بقوله: **(حبيبة قلبي!!/ تريدين باقة ورد/ ليلة عرسك، ليلة حبي؟؟/ تريدين قطرة عطر/ تريقينها../ فوق مفرق شعري؟؟)**.

والمرأة في شعر توفيق زياد امرأة مناضلة جادت، ومازالت تجود بالغالي والنفيس (بفلذة كبدها) من أجل الحرية وكرامة الوطن، وهو ما يصوره لنا في قصيدة (عدنان وعدنان جديد):

(أمه لن تبكي/ لكن همست في أذنيه/ شيئاً عن الحرية الحمراء/ وعن أرض الجدود/ عن تراب الوطن المصلوب أعواما/ ومضت تهتف كاللبؤة/ في وجه الجنود: / إن في رحمي/ عدنان جديد/ إن في رحمي/ يا محتل/ عدنان جديد).

لقد كان الاحتلال يحاول دوماً أن يستغل عاطفة المرأة، من أجل التعرف إلى هوية المناضلين الفلسطينيين، ومن ثم يقوم بإجراء عقوبات على أهل الشهيد (المناضل)، لكن المرأة فطنت لمكر الاحتلال، فشحنت عزيمتها، وكانت الواحدة منهن تدخل على ابنها الشهيد وتقبله، وتمضي مكتفية بالدعاء له، خشية أن يفتضح أمرها، فكانت تركز على جرحها وتسير بشموخ بين الجنود دون أن تفيدهم بشيء، فهذا المشهد صوره توفيق زياد في

احتلت المرأة فضاءً واسعاً في قصائده ودراساته وأعماله القصصية

في شعره مرارة اللجوء والحنين الدائم إلى تراب الوطن ورائحته الذكية


صورة نادرة لتوفيق زياد وفدوى طوقان ودرويش



توفيق زيّاد

أكثر من قصيدة، في إشارة إلى نوع من التحدي، وإلى أن رحم المرأة الفلسطينية ستظل تنجب الأبطال والشهداء. إضافة إلى تصويره للمرأة في صورة الأم المناضلة، فقد صورها كذلك على أنها المرأة المحبوبة كناية عن حبه للوطن، التي لا يغيب عن الذاكرة، يقول في قصيدة (عن النبيذ واللهب):

(**أردت أن أراك/ اليوم يا شاغلتي، أردت أن أراك/ قطفت وردة كأنها عقيق/ وقفت عند منحنى الطريق/ وعندما طلعتِ كالصباح/ أحسست أنني أهم أن أبوح/ قبلت وردتي/ وشوشتها/ رميتها إليك/ وقبل أن أقول للقاء/ نظرت إلى عينيك/ أطلقت فيهما حمامتين من ذهب/ وفوق ثغرك الصغير/ لملمت ثروة من العناب والقصب**).

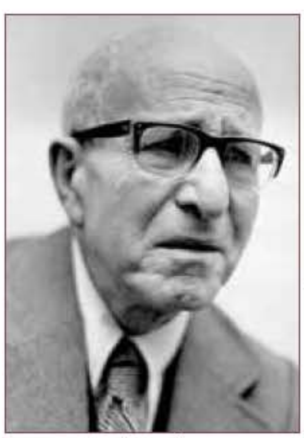
وفي السياق ذاته أي التغزل بالمرأة الذي يعني عند توفيق زياد التغزل بالوطن، يقول في قصيدة (الوثاق الحرير): (**ملأتني أشواق/ يا كرمتي المخضرة الأوراق/ أحسست عندما عرفت لي/ بأنني أطير بلا جناح/ وأن فؤادي الخلي/ ينتفض الهوى، وتنبت الجراح/ أنا فقير/ لكن بحبك الذي يزيد/ أمتلك الكثير/ العاج والياقوت والفيروز/ وكل ما يضم فرعك الأصيل/ من كنوز**).

إن المرأة عند الشاعر توفيق زياد، على الرغم من المأساة والمعاناة التي تتعرض لها، فإنها تبقى رمز التحدي، ودلالة على البقاء والتجدد، ومن صبرها، من رحمها يخرج المناضلون، يتعلمون الثورة المشحونة بالعزيمة والإصرار وحب الوطن.

نجح في حث المرأة الفلسطينية على مشاركة الرجل قضية الوطن لإيمانه بمقدرتها وكبريائها


إبراهيم طوقان


سميح القاسم


عبدالكريم الكرمي



رشيد الخديري

بلورة خطاب روائي لا يلغي ما سبقه

مغامرة السرد وشواغل الكتابة

بأيّ منظور يمكننا أن نقرأ عملا سردياً؟ سؤال كهذا متاهة، على اعتبار أن مغامرة السرد تتعيّن بوصفها عملاً تخييلياً لا ينفك أن يقدّم مأدبة سردية في اتصالها الحميمي، المعلن والمضمر مع الواقع والمجتمع، وهذا لا يعني القول، بأن يتموقع الروائي تحت الأضواء الكاشفة بغية نقل نبض المجتمع كحدثٍ سردي بما يطبعه من تحولات، بقدر ما ينشد انشغالاً بطرق البناء والوعي بتقنيات السرد ونسج عوالم روائية تتصل بما يجري في المجتمع من تغيرات وتحولات. إننا نقصد في ضوء هذه الانشغالات بحتمية التموقع الإيجابي والفعّال في أفق بلورة عوالم تخييلية تروم كشف مواطن الكتابة ووضعها في الصورة اللائقة.

لعلّ مغامرة السرد تكتسب أهميتها في كونها تطرق باب الكتابة من قيمتها أوّلاً كفعل إجرائي لا يمكنه البتة الانفصال عن قضايا الأمة، تاريخاً وتصوراً وتخييلاً، ثم في كونها ثانياً تكشف عن عوالم خاصة تطبع اشتغال كل مقبل على العملية السردية، وهذا لن يتبلور بشكله الملموس والناجز، ما لم تكن هناك قراءة متأنية للمرويات الكبرى للأمة بتعبير الناقد بول ريكور، وعليه، فإن مغامرة السرد تتخطى الحواجز وتلامس بشكل أو بآخر ما يطفو على السطح من حالات طارئة وعاجزة على التموقع الإيجابي في صلب العملية الروائية. إن ما نصبو إليه هو سرد متحقق انطلاقاً من هموم الأمة والرقي بتحولاتها ومتغيراتها بما هو قمين بانفتاح السرد على عوالم أخرى تتجاوز المألوف والسائد والمتواضع عليه.

وجلي أن الرواية العربية منذ نشأتها إلى وقتنا الراهن، حاولت الاشتغال وفق منظور مغاير ومختلف، فطفت على السطح الرواية- البحث/ الرواية العالمة/ الرواية- الأنثروبولوجيا، وهي مكاشفات جديدة تنمّ عن توجه جديد في الكتابة الروائية بوصفها لسان الأمة وحالها وأحلامها، بعيداً عن الرؤية الكلاسيكية التي طبعت الأعمال السردية الغربية من ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، ومعنى هذا، أن ثمة رهاناً مضمراً على تجاوز المقولات السائدة والحفر عميقاً في قضايا جديدة لم تطرقها الرواية من قبل.

> الرواية العربية منذ نشأتها إلى وقتنا الراهن حاولت الاشتغال وفق منظور مغاير بعيداً عن الرؤية الكلاسيكية

يكمن هذا التوجه الجديد في مدى استجابة الرواية بمنظورها المختلف لمكتسبات المعرفة والحرية والوعي الفردي والجماعي، ذلك أنها وعكس ما يتم الترويج له، فإن الرواية تكتسب شرعيتها وراهنيتها من منطلق الهامش الذي تمنحه للروائي في طرق مواضيع جديدة، وأيضاً من خلال الحرص على البحث والقبض على قيم بعينها، طبعاً، من دون إعلان القطيعة على مكتسبات الماضي والتنكر لها، بل تجسير العلائق مع ما تحقق من تراكمات والسعي إلى بلورة خطاب روائي لا يلغي ما سبقه، وإنما الاستثمار فيه وتطويره بمقتضى السيرورة وتطور الأفكار والحفاظ على تاريخ الأمة من الزوال والضياع. إننا نؤكد ها هنا حتمية الإنصات لمختلف التجارب الروائية والسعي إلى قراءتها وتفتيتها وتفكيكها بغية سبر أغوارها العميقة وملامسة شواغل الكتابة فيها، بما يخدم العملية السردية ويساهم في إغنائها وتخصيبها وتنويع طرق اشتغالها وبنائها. من هذا المنطلق الحواري مع ما تحقق من تراكمات ووصولاً إلى سرديات الألفية الثالثة، أمكننا القول، بحتمية المقاربات السالفة، ووضعها في صلب الانشغالات اليوم، بوصفها تحققات جمالية لا بد منها في التأسيس لمقاربات جديدة وفق رؤى وتصورات معينة.

ربط الصلة مع الماضي له أهمية قصوى في تقديم نظرة شمولية تركيبية مع المنجز السردي، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال رفضه أو الدخول معه في سجالٍ عقيم، بل لا بد من طرحه كسؤال إبداعي في سياقه وفي ظرفيته التاريخية، أو قراءته في ضوء المكتسبات الجديدة، لا أن يتم إلغاؤه إلغاءً تاماً، وإنما يتم استدعاؤه ومقاربته مقاربة تبرز سماته الجوهرية وتحولاته العميقة. فكل روائي هو في نهاية المطاف «ابن زمنه»، وابن المرحلة التي أنتجت عمله الروائي، وعليه، فإن القراءة الصحيحة هي تلك القراءة التي تستحضر كل سياقات تبلوره وكتابته، ومن ثم الكشف عن مدى ملاءمته واستجابته لشواغل الكتابة والوعي بالأسئلة العميقة التي يحاول النص الروائي الإحاطة بها ومحاولة الإجابة عنها سردياً.

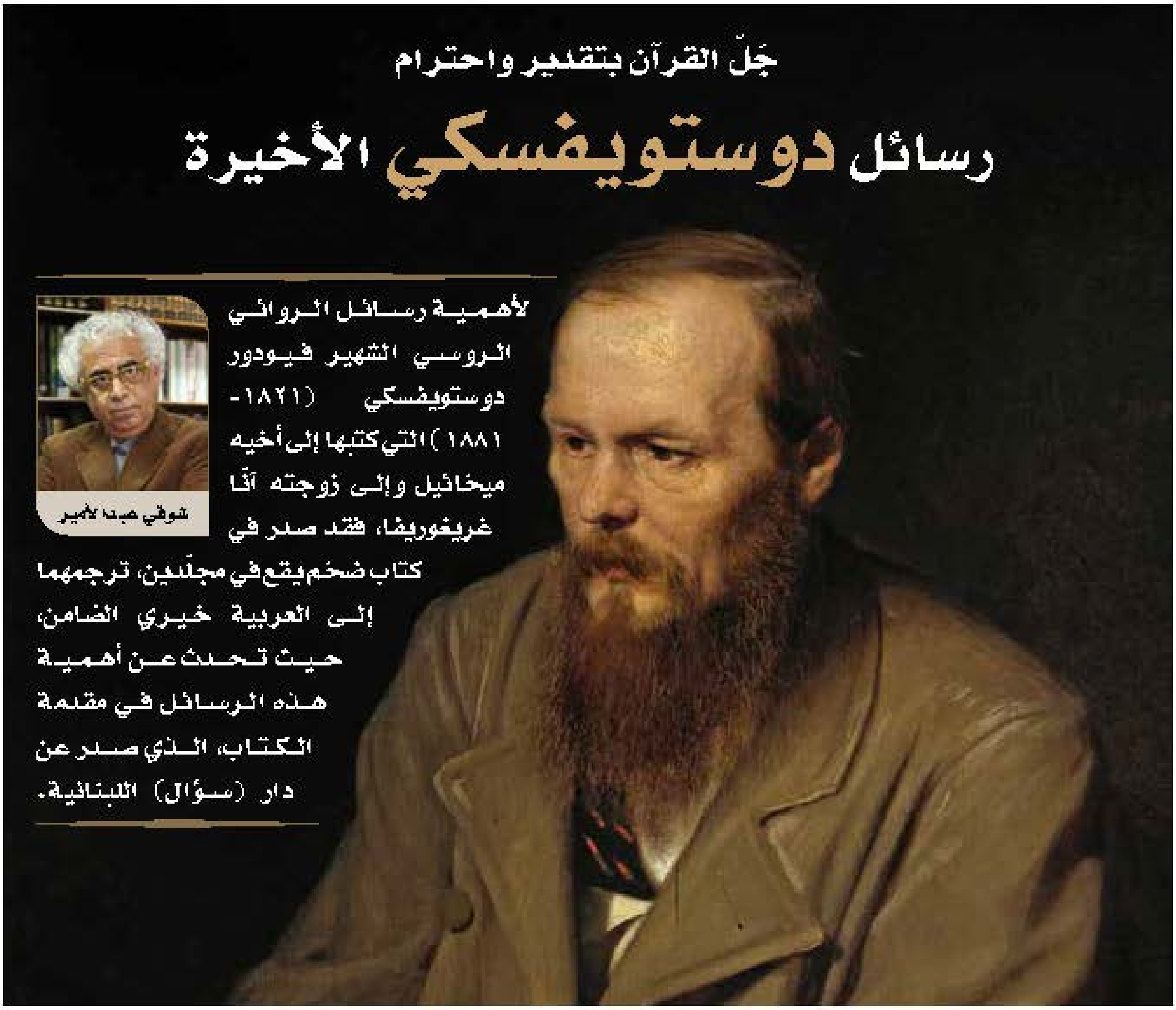
تبقى مغامرة السرد تمثلاً تخييلياً بالغ الأهمية وفضاءً سحرياً لتبادل المواقف وطرح الإشكالات الآنية في شأن قدرة الرواية على نقل الواقع بشكل عام، مع ضرورة الإحاطة بحوامل الإبداع والوعي بها في أفق إقامة حواريات رصينة مع المتحقق والمفكَر فيه وأيضا اللا مفكر فيه، لأن ذلك من شأنه تخصيب الخطاب الروائي والعمل على «تأبيد» ممارسة كتابية لا ترتهن للآني والناجز فقط، بل تمتين العلاقات في تعدديتها واختلافها، من باب التأكيد على السيرورة التي ينشدها كل عمل روائي مهما كان مختلفاً في الزمان والمكان والسياق. إن مسألة تشكل النص بعيداً عن الاشتراطات الجمالية، لا تعدو أن تكون نشاطاً رحباً لتمثل الذاكرة والتاريخ والهوية والقيم، هذه القيم الأثيرة التي باتت تؤثث المشهد الروائي العربي راهناً هي انعطافة كبرى في مسار الرواية العربية، ودلالة عميقة على حجم الرهانات والتحولات، والواقع، إن ثمة طروحات جديدة في القراءة والتحليل والتأويل ينبغي أخذها بعين الاعتبار، لا سيما أن الرواية المعاصرة آخذة في طرق أشكال جديدة تخييلاً وكتابة ونقداً.

لذلك، فالمطالبة بتشكيل وعي جديد حول تحولاتها وإبدالاتها كفيلة بإخراج ممارستنا النقدية من إسار القراءات التقنية الكلاسيكية، والتمثل بمنظور قرائي متعدد يراعي – ما أمكن– خصوصية المرحلة ولحظتها الفارقة في الكتابة من خلفية أو خلفيات أخرى. صار لزاماً إذاً، التموقع ضمن ميثاق قرائي توسطي بين الماضي والحاضر، بين السالف والآني في أفق فهم هذه الانعطافة والإجابة عن كل إشكالاتها وأسئلتها الراهنة.

ثمة رهان مضمر على تجاوز المقولات السائدة والحفر عميقاً في قضايا جديدة لم تتطرق إليها الرواية من قبل

العمل على تجسير العلاقات مع ما تحقق من تراكمات والسعي إلى إقامة حواريات رصينة مع المتحقق

مغامرة السرد تمثل مدى قدرة الرواية على نقل الواقع مع ضرورة الإحاطة بحوامل الإبداع والوعي



جَلّ القرآن بتقدير واحترام

رسائل دوستويفسكي الأخيرة

شوقي عبد الأمير

لأهمية رسائل الروائي الروسي الشهير فيودور دوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١) التي كتبها إلى أخيه ميخائيل وإلى زوجته آنّا غريغوريفا، فقد صدر في كتاب ضخم يقع في مجلّدين، ترجمهما إلى العربية خيري الضامن، حيث تحدث عن أهمية هذه الرسائل في مقدمة الكتاب، الذي صدر عن دار (سؤال) اللبنانية.

رسائل دوستويفسكي عبارة عن رواية وثائقية ضخمة (٢٥٠ فصلاً) كل فصل رسالة، وهي لا تقل إثارة عن سائر إبداعاته الروائية.. رسائل أبطالها الرئيسيّون، وفي مقدّمتهم دوستويفسكي نفسه وأخوه ميخائيل، والثانويّون صغاراً وكباراً يعيشون في الغالب حياة قصيرة، إلاّ أنهم يتطورون في أثنائها من جميع الوجوه، يصنعون الأحداث الدراميّة فتسحقُهم وينصهرون في بوتقتها ويموتون، فيما تبقى زوجة الكاتب آنّا غريغوريفا، التي لها حصة الأسد من الرسائل، تعيش قرابة (٤٠) عاماً بعد وفاة زوجها وتنشر مذكراتها الشهيرة عنه في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين.

يمكننا مقارنة هذه الرسائل وأهميتها في كشف أسرار حياة الروائيين الكبار، برسائل غوستاف فلوبير صاحب رواية (مدام بوفاري) الشهيرة، وهو واحد من روائيي فرنسا في القرن التاسع عشر، عندما كتب هو نفسه قائلاً (إن رسائلي هي أهم أعمالي الروائية) وهي الرسائل التي نشرت في كتاب وحدها في أثناء حياته.

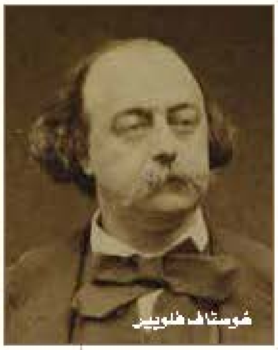
إن دوستويفسكي، وهو مسبار الكائن البشري الذي عرف كيف يكشف الظلال الخفيّة والانعكاسات المظلمة في سراديب النفس الإنسانية، من خلال رواياته الشهيرة (الإخوة كرامزوف)، و(الجريمة والعقاب) والكثير سواهما، لم يستطع في الواقع أن يقول كل شيء عن ذاته وعن أعماقه إلاّ عندما خرج من دوره (الأدبي) إلى حالته الانسانية المجرّدة كأي فرد يكتب همومه وهواجسه إلى زوجته أو إلى أخيه.

هكذا إذاً، إن أعظم الكتاب الذين تتجلّى عبقريتهم في كشف الداخل الإنساني نراه يعجز عن كشف الظلال الخفيّة في شخصه هو، ولا بُدّ من حالة اعتيادية يتحول فيها العبقري إلى إنسان عادي يبث همومه إلى أقرب الناس إليه، لكي تنكشف أعماقه وخبايا شخصيته خاصة عندما يجتاز كما حصل لدوستويفسكي – محنة كبرى قبل الحكم عليه بالإعدام وانتظار الموت، حيث كتب إلى أخيه ميخائيل:

(لا تبكِ يا أخي، أرجوك لا تبكِ، قبّل زوجتك وأطفالك وتحدّث لهُم عنيّ لكيلا ينسوني)، ويضيف: هل من المعقول ألاّ أكتب شيئاً بعد الآن؟ هل من الممكن أن تنتهي حياتي الأدبيّة وأنا في أولى البدايات؟ أخي كم من الصور المعيشة والأفكار سوف تموت في رأسي.. سوف تتبخر إلى غير رجعة.. نعم سأموت إذا مُنعت من الكتابة.

هكذا إذاً، دوستويفسكي أمام انتظار الموت لا يفكر إلاّ بالكتابة.. هي حياته والحبر الذي يسيل منها هو دمُه ..إن كتابة الرسائل ليست كتابة إبداعيّة.. إنها تجلّ داخلي اعتيادي لمشاعر لا يمكن أن يحتويها شكل فني إبداعي،


هيجل


غوستاف فلوبير


بوشكين

ومن هنا تأتي فرادتُها وأهميتها في الكشف عن أعماق عباقرة الفكر والفن والأدب.

«سوف أروي لك يا أخي القصة من أولها. لقد نقلونا إلى الساحة العامة لسجن القلعة، وهناك قرؤوا علينا حكم الإعدام، وكسروا سيوفنا فوق رؤوسنا باعتبار أننا انتهينا، يا أخي. وصفّونا ثلاثة، ثلاثة على الجدار تمهيداً لرمينا بالرصاص. كان ترتيبي السادس، وكنت في الوجبة الثانية التي سينفذ فيها حكم الإعدام، ولم تبق لي إلا دقيقة واحدة لكي أعيش، في تلك اللحظة فكرت فيك يا أخي، في اللحظة القصوى التي لا تتجاوز الثواني، كنت أنت وحدك في خيالي... وعندئذٍ عرفت إلى أي مدى أحبك يا أخي الحبيب.

ويضيف: ولكني في آخر ثانية قبيل التنفيذ دُقت الطبول وأعلنوا عن العفو الملكي، الذي وهبنا الحياة من جديد! هل تستطيع أن تتصور تلك اللحظة؟

هل من المعقول ألا أكتب شيئاً بعد الآن؟ هل يمكن أن تنتهي حياتي الأدبية وأنا ما أزل في بداية البدايات؟ آهٍ يا أخي! كم من الصور المعيشة والأفكار سوف تموت في رأسي، سوف تتبخر إلى غير رجعة إذا ما حصل ذلك!

نعم، إني سوف أموت إذا ما مُنعت من الكتابة. اكتب لي يا أخي كثيراً، اكتب حتى عن الأشياء التافهة، وبخاصة الأشياء التافهة، العادية، فأنا سأكون في المنفى بعيداً عن الحياة، مفصولاً عن الحياة.

الرسالة الثانية بعد الخروج من بيت الموتى، من يستطيع أن يتخيل فرحة دوستويفسكي وهو يخرج من سجن الأشغال الشاقة ويغادر سيبيريا إلى غير رجعة؟ من يعرف كيف تنفس الصعداء وشمّ نسيم الحرية لأول مرة؟ بعد أربع سنوات من العذاب والأشغال الشاقة اليومية وتقييد رجليه بالأغلال والسلاسل، يخرج دوستويفسكي من تحت الأنقاض وكأنه ميت يبعث من القبر، لقد شاهد كثيراً دوستويفسكي... واحترق كثيراً، وسوف ينتج عن ذلك شيء لا يمكن تصوره، بعد أن تختمر الأشياء في الداخل وتتفاعل، سوف تنتج الروايات العبقرية.

وسوف يصبح واحداً من أهم الكتاب على مر العصور. لنستمع اليه يقول إلى أخيه ميخائيل في أول رسالة يكتبها بعد تحريره:

(سوف نلتقي يا أخي قريباً، أشعر بأن روحي شفافة ورائقة في هذه اللحظة، المستقبل لي، المستقبل كله لي وأرى منذ الآن ما سأفعله، كما لو أنه تحقق الآن أمامي، أنا راضٍ عن حياتي، ليس هناك إلا شيء واحد أخشاه: البشر والاعتباط.. ولكن البشر في كل مكان هم البشر.

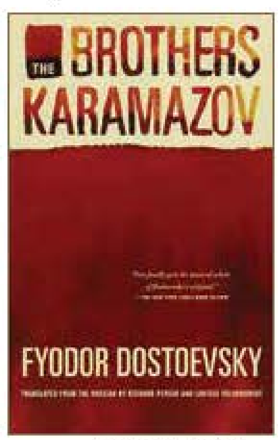
وسوف نفاجأ بنوعية الكتب التي يطلبها، وبخاصة الكتاب الأول: (أرجوك أن ترسل لي القرآن، ونقد العقل الخالص لكانط، وأرسل لي بدون أي تردد هيجل، وبخاصة كتابه عن تاريخ الفلسفة.. كل مستقبلي يتوقف على هذا الكتاب)، هكذا نلاحظ أن قراءات دوستويفسكي لم تكن تقتصر على الرواية فقط، وإنما كانت تتعداها الى الدين والفكر والفلسفة.

والواقع أنه كان دائماً شديد الاهتمام بالكتاب المقدس للإسلام، وله عنده مكانة خاصة واحترام كبير، والدليل على ذلك أنه ذكره أكثر من مرة في كتبه، وبخاصة في روايته الشهيرة: (الممسوسون)، وكان قد ذكر القرآن كأحد مصادر التأثير الثقافية في شاعر روسيا الأكبر: بوشكين. وقد ورد ذلك في خطابه الشهير بمناسبة الاحتفال بذكراه في موسكو، يضاف إلى ذلك أن دوستويفسكي كان يمتلك نسخة من القرآن الكريم في مكتبته الخاصة، وكانت بالفرنسية التي يتقنها، وهذا شيء مؤكد من مصادر موثوقة، لذا لا نملك إلا أن نبدي إعجابنا بهذا الانفتاح الروحي الرائع على الكتاب المقدس لدين آخر منافس تاريخياً للمسيحية، وهذا دليل على أن إيمان الكتّاب الكبار ليس ضيقاً ولا متعصباً عكس الناس المنغلقين.

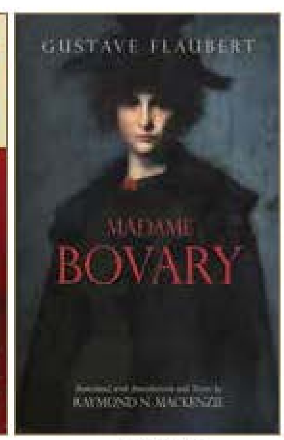
طلب من أخيه أن يرسل إليه عدة كتب في مقدمتها القرآن الكريم

نجح دوستويفسكي في سبر أغوار الكائن البشري وتصوير الانعكاسات المظلمة في سراديب النفس الإنسانية

أبطال رسائله هو وأخوه ميخائيل وزوجته آنّا غريغوريفا وزملاؤه في السجن



الإخوة كرامازوف



مدام بوفاري

رواية (قوس الرمل) للكاتبة لولوة المنصوري

فانتازيا سردية

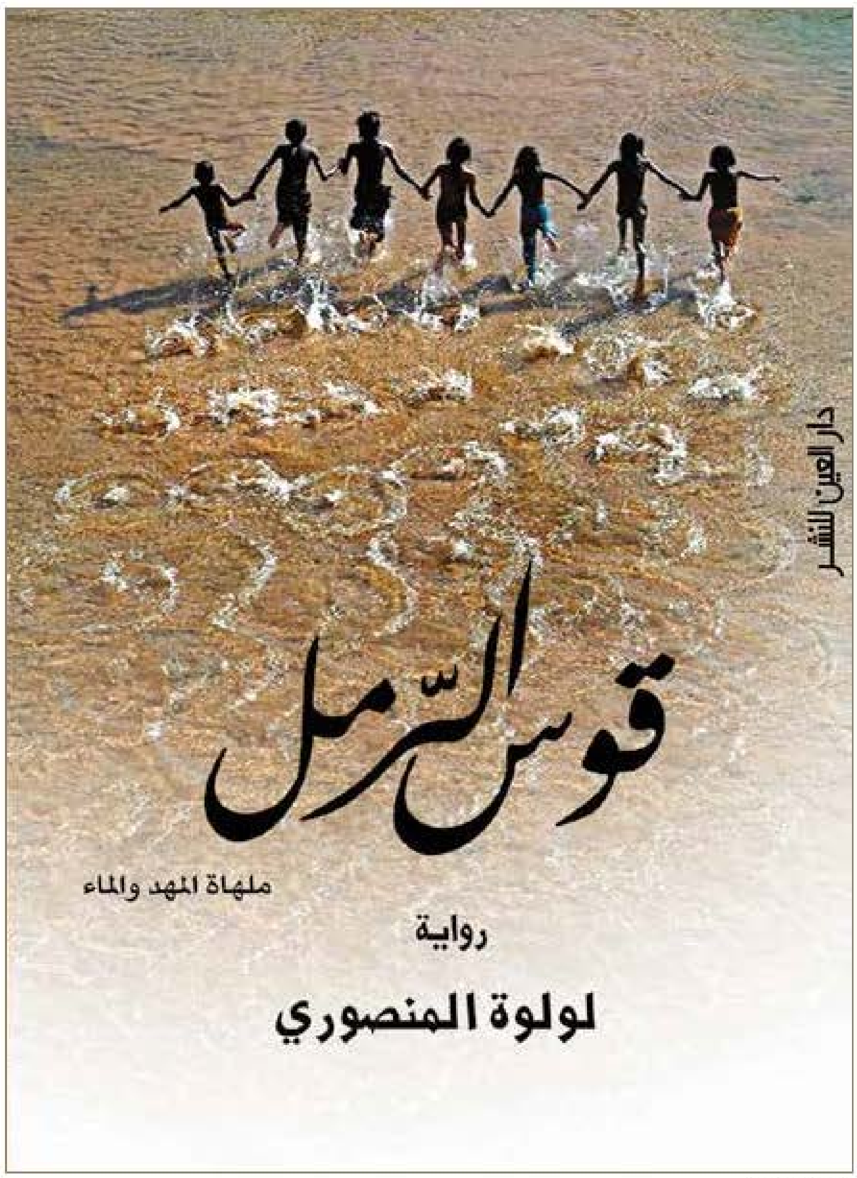
تستعيد مدناً وأزمنة عابرة



عزت عمر

في رواية (قوس الرمل) تذهب الروائية الإماراتية لولوة المنصوري إلى تاريخ المنطقة بهمّة الباحث الأنثروبولوجي لرصد نظام التفكير المجتمعي، وطرائق عيشه ومعتقداته كجماعة بشرية استوطنت مكاناً محدداً، وأهله يتناقلون حكاياتهم في أودية تلك الجبال الفاصلة ما بين الإمارات وعمان، الناس البسطاء الطيّبون، وما توارثوه من حكايات خزّنوها في الذاكرة.

تتألف الرواية من أربعة فصول، أو كما تسمّيها (مصبّات) بما تنطوي عليه دلالاتها المائية، وكما للماء أساطيره فللصحراء أساطيرها وأزمنتها، وثمّة خيط دقيق ما بين الواقعي والمتخيّل، وأوّل هذه (المصبّات) حكاية (عام الدود)، وتتألف من (١٦) مقطعاً، ويمتاز باستهلاله اللطيف، حيث تبدأ الأحداث ونتعرّف إلى الشخصيات، ومن أهمها الحاجة حليمة التي نصادفها واقفة، ويداها ممدودتان للسماء، أشبه بصلاة استسقاء خاصة تقيمها، ثم يليها مطر وانقشاع الغيوم عن طيورٍ سودٍ تملأ السماء، ويهبط أحدها على رأس حليمة ويبدأ بنقره، ويستغرب السارد إن كانت فزّاعة فعلاً، سؤال مفاجئ ينفتح على القارئ، هل هي فاقدة للحسّ؟ أم أنها في حالة خطف؟ تشويق أوّلي يجذب القارئ بذكاء وحرفيّة عالية، لكنّ المفاجآت سوف تتوالى، عندما يفكّر السارد بالذهاب إلى حليمة وتخليصها من الوتد المقيّدة إليه، فيكتشف أنه بدوره مقيّد إلى وتد. مشهد بصريّ كأنه انتزع للتوّ من فيلم (الطيور) لهيتشكوك، فزّاعتان في العراء وطيور سود تهاجمهما بعنف، وتستحلي نقر الرأسين بمناقيرها، وفيما بعد سيتّضح أنه مجرد كابوسٍ داهم السارد في المنام، وقد أيقظه صوت أمّه وهي تناديه: (انهض يا ولدي.. لقد أكل الدود زوج حليمة!).



غلاف الرواية

وبهذا الاستهلال الغرائبي تبدأ حكاية (عام الدود) عبر فصول تنطلق من الصحراء ومروياتها اعتماداً على ذاكرة رواة من العائلة، ولا تخلو من إشارات ذات دلالة نحو مدن وممالك قديمة سيكون لها حضور مهم في النص، كـ(إرم ذات العماد) حيث يأتي حليمة زوجها الميت في المنام يحمل تاجاً بين يديه ورائحته عذبة ويخبرها بأنه عائد من (إرم) وهذه رائحة ملوكها. إرم! تلك المدينة التي (لم يخلق مثلها في البلاد)، وتتأزم حليمة بينما هي ترقب الدود الذي يهاجمها ليلاً ويختفي نهاراً، والتغريب في هذه الحكاية مقصود لذاته، فالسارد يعلم أنه يروي حكاية وأمامه مجموعة من الخيارات في طرائق عرضها، ويخبر قارئه بمقاصده وأسباب اعتماده على رواة ثقاة رووا له حكاية النبع المختفي تحت الرمال، فالرواة يؤكدونها، والسارد يرى أنها أحجية وهمية تعمدها لتشويق قارئه بما يشبه اللعب، لكنّ حكاية النبع تظل حاضرة في الوجدان الجمعي، بالرغم من نفي السارد، فقد أقسم كثيرون أنهم رأوا نهراً يتفجر قريباً من واحة (بيرين)، لكنه ما يلبث أن يختفي مع الفجر، ولا ندري ما السرّ في ظهور الدود والنهر ليلاً واختفائهما فجراً، ولعلّ هذا التناوب ما بين الليل والنهار، هو ذلك الخيط الواهي ما بين الواقعي والمتخيّل المؤسطر.

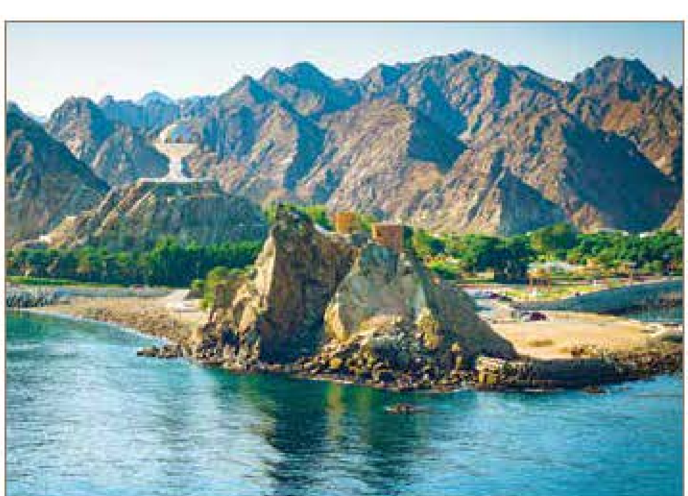
فلنقل إنها مجموعة حكايات لمدن على أطراف الصحراء العربية، تعززها تناصات مستمدة من المأثور الثقافيّ، لمجتمع تهيمن الحكاية فيه كنتيجة طبيعية لعزلته في تلك الصحراء الشاسعة وجبالها الغامضة، لتأتي هذه الحكايات على شكل إطارات فرعية، تستغلها الروائية في عرض شائق يذكرنا دائماً برواية (مئة عام من العزلة) بماكوندو وعالمها، وربّما على نحو أكثر إدهاشاً فيما إذا أخذنا بعين الاعتبار، ما استندت إليه الروائية من تراث، يمتدّ لآلاف الأعوام من تاريخ المنطقة، مازال حاضراً على شكل مرويّات شفاهية أو كنصوص أسطورية، ترجمت عن ألواح بابل ودلمون ومعاري وسواها، فضلاً عمّا ذكرناه من تناص يستعيد حكاية (إرم) والمدن الشبيهة، ونحن في هذا المقام لا نودّ الذهاب بعيداً في المقارنة بين الروايتين، وإنما للتذكير بأنه لكل مكان ثقافته وعوالمه السحريّة المؤسطرة للناس والأشياء، وقد واظبت هذه الأساطير على حضورها من خلال تأثر الكتّاب بها على مرّ العصور، نظراً لأن الشعوب لا تبدّل عاداتها وتقاليدها وطقوسها، إلاّ بعد كلّ انعطافة نوعيّة لتؤسّس وعياً جديداً وثقافة جديدة، يرتبطان بالواقع وبالحراك المجتمعي كنظام متناغم ومتفاعل، ينطلق من تثقيف الأبناء من خلال حكايات الأمّهات مع الحليب، على حدّ تعبير السارد: (تحكي أمي عن جدتها، التي كانت تنقل الخرافات حرفياً عن والدها، أن الأرض وقت أن خلقت لم يكن لها سند، لذا خلق الله تحت الأرض ملاكاً، غير أن الملاك لم يكن له سند، وعند ذلك خلق الله تحت قدمي الملاك جبلاً من الزمرد..) كوعي عفوي ينطوي على براءة الطفولة في تعليل وتفسير الظواهر، فثمة تباين في الآراء والمرويات ما بين النساء والرجال ينقلها السارد كتناصات متجاورة تدحض بعضها بعضاً.



لولوة المنصوري

> الرواية مجموعة حكايات لمدن على أطراف الصحراء العربية تقدمها الكاتبة في عرض شائق

> استهلال غرائبي يعتمد على ذاكرة رواة ولا تخلو من إشارات ذات دلالة نحو مدن وممالك قديمة



عُمان

ويصعب على الدارس استعراض هذه المتجاورات والفانتازيا العجائبية، التي ساقتها الروائية على ألسنة شخوصها المأخوذين بالعوالم السحرية، أن البحث عن النبع أو النهر المختفي تحت الرمال، ولكن لايمكن تجاوز تفسير حليمة المرتبط بـ(عام الدود) والصحراء التي تدفن الموتى على هيئة دود يخرج من جوف الأرض على شكل موجات، بهدف الإشارة إلى الجفاف العام الذي طال الطبيعة. وباختفاء الماء كمصدر إحيائي يحضر نقيضه الجفاف أو الموت. وإذا كان هذا الاستنتاج حقيقة موضوعية، فإن الإبداع السردي يذهب بها نحو الإدهاش لما اجترحته الروائية من فنون السرد الشائق والخيال الآسر، وبخاصة متابعتها لشخصيتها الأثيرة حليمة، التي مازالت مهمومة بسؤال الدود الذي التهم زوجها وما انفكّ يهاجمها ليلاً، فدأبت على الخروج من منزلها كلّ أربعاء، وتختفي عن الأعين بحبكة شائقة جديدة، إذ انشغل الناس بحكاية غيابها الأربعائي، وفسّر شيخ البلدة غيابها بأنها (من أهل الخطوة) أي من أصحاب الكرامات (الذين تُطوى لهم الأرض) بمعنى أنها تذهب في الأرض كالمتصوف العارف حيث تشاء، فقال: (لا تعترضوا سبيلها فهي نعمة بيرين، وامرأة رجل صالح أكرمه الله بصلوات الظهر في جامع بني أمية الكبير في حلب).

وبذلك فإن هذا المكان المنعزل، سوف ينفتح باتجاهات جغرافية جديدة، كحلب والشام وعُمان وحضرموت والقدس والرملة.. كان صاحب الكرامات زوج حليمة يصلّي فيها ظهراً، وهذا الأمر متداول كثيراً في المخيال الصوفي والشعبي، وقد تناوله روائيون كثر كحل تقني للانتقال من مكان لآخر، أو للإشارة إلى واقعة ما جرت هناك، أو لتعزيز الروابط والعلاقات الحضارية بين الأقطار العربية، وفق ما ذهبت إليه الروائية على لسان أحد الرحّالة من الشام: (صاحبكم يكاد يصل إلى مراتب آصف بن برخيا، الذي أحضر في لمح البصر عرش بلقيس ملكة سبأ، تلبية لأمر نبينا سليمان عليه السلام).

انتقالات ذكية تشدّها حبكات فرعية إضافية، بينما كانت الحبكة الأساسية غياب حليمة، وهذا ما اصطلحنا عليه بنظام التقطير السردي، حيث بين كل نقطة وأخرى حكاية جديدة تتناغم مع الحكاية الأساسية، وفق نظام التجاور ما بعد الحداثي وتكاملها، عبر تناصات مستمدة من المأثور الديني الحاضر في الوعي الاجتماعي، فضلاً عن توظيف التجريب لمزيد من الإدهاش والاستغراق في عوالم السحرية، سواء بالعودة إلى طوفان نوح أو إلى (إرم) المختفية تحت الرمال بمروجها وأنهارها وبحيراتها، والحلم باستعادتها، علماً أن الحبكة الماء هذه تعود إلى الزمن المطير، وما رواه المؤرّخون عن الجزيرة العربية قبل غزو الرمال، ولعلّ هذا البحث المضني عن الماء في صحراء لا متناهية، يخلق أساطيره الجمعية ويدفع بحليمة نحو هذه الخلوات، وما ينجم عنها من خيال معزز بلحظات درامية تتصاعد حيناً، ثمّ ما تلبث أن تغيب تبعاً للاجتراحات السردية، التي تعمل الروائية لموضعتها في المتن على شكل فصول أو مقاطع مرقّمة، وليس بالضرورة أن يبدأ كلّ مقطع من حيث انتهى الآخر، بمعنى أنها اعتمدت تفتيت الحبكة الأساسية وبعثرة أزمنتها، ذهاباً إلى الماضي وإياباً، وهذا يترافق بدوره بالذهاب إلى الأسطورة ومن ثمّ العودة إلى الواقع.

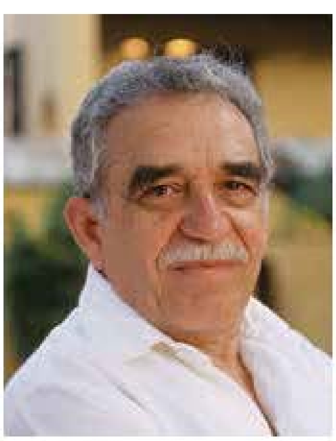
وما بين الحقيقة العلمية والأسطورة خيط وهمي، يمكن للشخوص عبوره دائماً، وصولاً إلى ظهور النفط ليبدو للقارئ أن التنبؤات بوجود الماء تحت الصحراء، كانت صادقة إلى حدّ ما، إذ بدلاً منه وجد النفط وهو بدوره سائل، وهذا ما عنينا به الخيط الوهمي ما بين الأسطورة والعلم، بمعنى آخر: البحث الأنثروبولوجي الذي يتقصّى كلّ شيء في حياة الجماعة البشرية، ويقدّمها لقارئه في قالب سرديّ ممتع، بما يشير بوضوح إلى مهارة الروائية وخبرتها الإبداعية الملهمة في الوقت نفسه.



من أغلفة مؤلفاتها

استندت المنصوري إلى التراث الممتد لآلاف الأعوام من تاريخ المنطقة

اعتمدت تفتيت الحبكة الأساسية وبعثرة أزمنتها مراوحة بين الماضي والحاضر



ماركيز

تحديات ثقافية مؤجلة



مصطفى محرم

المقالات التي كتبت عن الثقافة كثيرة، وكانت أشبه بمن ألقى حجراً في بركة ساكنة أو راكدة حركت المياه في دوائر مختلفة الأحجام والأبعاد، فقد تحمس على أثرها بعض كتاب الأعمدة اليومية والأسبوعية في الصحف، تاركين الحديث فيما لا يعني القارئ كثيراً، مشاركين فيما يشبه حملة للنهوض بالثقافة من أجل الارتقاء بهذا الوطن. حاول بعضهم تقديم مفهومه للثقافة، ورأى بعضهم الآخر وجوبها وإدخالها هي والتعليم في إطار واحد يستحق الاهتمام الأهم في ما ينبغي من اقتراب من الدول الراقية. وقد أجمع من كتبوا على أن البناء الحضاري لن تكون له قيمة حقيقية إلا من خلال توأمة بناء الإنسان مع الثقافة.. وأنا أعتقد أنه لن يتم هذا إلا إذا شارك المثقفون الحقيقيون في الوطن العربي مشاركة فعالة، وذلك بأن يحاول كل واحد منهم أن يدلي بدلوه لما ينير الطريق لفهم القارئ لمدلول الثقافة وقيمتها في النهوض بمستوى الفرد.

وقد دفعني حماسي إلى العودة لقراءة كتاب الشاعر والناقد الإنجليزي الكبير (ت.س إليوت- ملاحظات نحو تعريف الثقافة) وهو كتاب صغير الحجم كبير القيمة، قام بترجمته الدكتور شكري عياد ترجمة أمينة لم تخرج عما أراده المؤلف.

يبدأ إليوت كتابه بالتساؤل عما إذا كانت هناك شروط ثابتة إذا تخلفت فليس لنا أن نتوقع قيام ثقافة راقية.. ومعنى ذلك كما يقول الدكتور شكري عياد في مقدمته لترجمة الكتاب، إن إليوت يقدم لنا بالفعل نظرية إذا لم تحدد لنا ما هي عوامل نمو الثقافة، فهي تكشف لنا على الأقل بعض أسباب تدهورها. ويستخدم إليوت تعبيراً مثل (العوامل الثقافية) أو (القوى الثقافية) في صدد حديثه عن قيام ثقافة راقية. وهناك تعبير آخر عن (الشروط الثابتة) وهو يعني بالشروط هنا قيام شيء ما لا تستتبع بالضرورة قيام هذا الشيء، وإن كان امتناعها يستتبع امتناعه، وذلك بعكس (القوى) و(العوامل) التي لا بد وأن يترتب عليها أثر ما سلباً أو إيجاباً.

ويرى الدكتور شكري عياد أن اختيار إليوت للكلمة الأولى في هذا السياق يدل على جملة أشياء: أن الثقافة في نظر إليوت ليست نتاجاً حتمياً لقوى أو عوامل. كما يحاول إليوت أن يقدم حلولاً لمشكلات ثقافية قائمة فعلاً، لكنه يحاول أن يرسم صورة للثقافة الراقية كما يتصورها. وهو يهدف إلى نقد أفكار معينة عن الثقافة لا تلتئم مع هذه الصورة أو لا تراعي تلك الشروط.

وهذا ما يجعل ما جاء في هذا الكتاب حسب رأي الدكتور شكري عياد، مزيجاً من الجدل والطوباوية، وأن نبرته أشبه بالهجوم الحذر، وهو من حين لآخر يرد نفسه عن مجملته الجدلية وأحلامه الطوباوية جميعاً إلى الموضوعية البحتة، ويحاول الالتزام بتحليل الواقع وخاصة تحليل الألفاظ.

وينتقل إليوت بين هذه المواقف الثلاثة: الموقف الجدلي والموقف الطوباوي والموقف الموضوعي التحليلي. (ونحن نرى أن الموقف الأخير هو دعامة منهجه أيضاً في النقد الأدبي) لتتضح الأفكار في كل حالة، ويحاول إليوت أن يثبت أن الطبقة التي يتوارث أهلها الثروة والنفوذ ضرورية لازدهار الثقافة، وأن تمايز الوظائف في المجتمع بحيث تختص كل فئة بوظيفة معينة تصاحب رقي الثقافة.

ويجب على هذا التمايز ألا يقف عائقاً بين اتصال الطوائف ببعضها بعضاً، ليكون في ثقافة المجتمع ككل، ذلك الانسجام الذي يضفي عليها الوحدة. وأن الثقافة تتوافر، أي تنقل من جيل إلى جيل وهذا ما استقر عليه كثير من المفكرين، خاصة علماء الأنثروبولوجيا، ولكن النقد الذي يوجه إلى هذا التمايز الخاص بالطبقة الأرستقراطية، بأنه يجعل للبلد الواحد ثقافتين: ثقافة أرستوقراطية، وثقافة شعبية، أي أن هذا التمايز يمنع وجود وحدة للثقافة. ولذلك يضطر إليوت إلى أن يتصور في مجتمعه الطوبوي (صفوة) و(صفوات) إلى جانب الطبقة الأرستقراطية، ثم لا يجد للطبقة الأرستقراطية وظيفة، إلا أن تحافظ على مستويات الآداب الاجتماعية، وتدمجها، وهي عنصر حيوي في ثقافة الفئة.

أما بالنسبة إلى فكرة التعدد والوحدة في الأنماط الثقافية، فهو يرى أن هناك ثقافة إنسانية تنظم البشر جميعاً، وهناك ثقافة محلية تميز أهل قرية ما عن أهل القرية المجاورة لهم. وبين هذه النوعية الصغيرة وتلك الوحدة الشاملة، هناك درجات متفاوتة من الوحدة، فمنها ما يجمع الإقليم أو القطر، ومنها ما يجمع الفئات المتماثلة في الأقطار المختلفة، وأن وجود الأنماط العامة وازدهارها ضروريان من أجل وجود الأنماط النوعية وازدهارها، والعكس صحيح أيضاً، لأن الاتصال بين الأنماط الثقافية المختلفة، يعمل على إثراء كل واحد فيها، في حين أن التراث الثقافي المشترك يزداد غنى بمساهمة الأنماط الثقافية فيه.

ويحرص إليوت على بيان الوحدة الثقافية بأن تكون وحدة عضوية، وليست مجرد حاصل جمع للثقافات النوعية الداخلة في تكوينها. ويؤمن بوجود ارتباط قوي بين الثقافة والدين، وهو يركز بشدة على هذا الارتباط، حتى إنه يكاد يمحو الفرق بين الثقافة والدين، بل إنه يجعلهما مترادفين في كثير من الأحيان. وهو في هذا مثل كثير من المفكرين، يرى بأن الدين يمثل حالياً قوة ناهضة في العلاقات البشرية. ونحن نقول إن النزعة الطويلة المدى نحو العلمنة، قد تكون أبطأت في كثير من البلدان، إن لم تكن قد اتخذت مسلراً معاكساً. ومع تحلل المعايير والقيم التقليدية، يصبح الدين حصناً للإحساس بالانتماء لدى الأفراد والطوائف.

إن الأديان على اختلافها كما يرى بعضهم، تمثل اتجاهات ثقافية ورمزية وفكرية، تعكس التنوع في التجربة الإنسانية وتحديها ومأساتها.

ويؤثر الدين في كثير من الأحيان في العلاقات بين الأغلبيات والأقليات، وغالباً ما يتخذ ذريعة للغزو المادي أو الإقليمي. كما يسهم الدين إذا اصطبغ بالسياسة في زيادة حدة الصراع، الذي يؤدي إلى الممارسات الإرهابية أكثر من إسهامه في بناء السلام والتقدم الثقافي.

العملية التربوية لا تقتصر على فئة عمرية محددة بل تشمل المجتمع بأسره

النشر الذاتي

إشكالية مزمنة



حزامة حبايب

يُروى أن صبيةً إنجليزيةً موهوبةً بالكاد تجاوزت عامها العشرين، كتبت روايةً بعنوان (الانطباعات الأولى)، قرأت فصولها على أفراد أسرتها الفخورين بها، لتحظى بإشادتهم على سردها المدهش.. لم تكن تلك أولى كتاباتها، فلطالما فاجأت الصبية الشغوفة التي تفتّق حسُّها الأدبي في سن مبكرة، عائلتها بجميل القصص التي تؤنسهم بها في الأمسيات الدافئة. لكن (الانطباعات الأولى) بدت يومئذٍ الرواية الأكمل من بين كتاباتها، فما كان من الأب شديد الزهو بابنته، إلا أن كتب رسالةً إلى ناشر في لندن، بشأن إمكانية نشر الرواية، حتى وإن اقتضى الأمر أن يتحمل كلفة النشر. ولم يتأخر ردُّ الناشر؛ فقد كان جوابه الرفض الصريح. على الأرجح أن الصبية المبدعة لم تعرف بمحاولة أبيها التي قام بها، من وراء ظهرها، مؤثِراً ألا يجرح مشاعرها. لكن العالم كله وعلى مدى أكثر من قرنين، لايزال يقرأ تلك الرواية، التي نشرت عام (١٨١٣)، بعد أكثر من خمسة عشر عاماً من كتابة المسودة الأولى، تحت عنوان (كبرياء وتحامُل) Pride and Prejudice. والصبية الموهوبة دخلت تاريخ الأدب الإنجليزي كأحد أعظم أدباء عصرها، والرواية التي رفض الناشر اللندني الاطلاع على مسودتها، تُعدّ اليوم من الكتب الكلاسيكية الأكثر قراءة.

قد يتفاجأ بعض المهتمين حين يعلمون أن طريق جين أوستن في النشر لم تكن سلسةً وميسَّرة، فالروائية التي فارقت الدنيا في عزّ عطائها الأدبي، برصيد لا يزيد على ست روايات، اثنتان منها نُشرتا بعد وفاتها، عانت كثيراً قبل أن ترى أعمالها النور، بل إن ثلاثاً من رواياتها الأربع، التي نُشرت أثناء حياتها، تحمّلت هي مسؤولية نشرها، من بينها (العقل والعاطفة) Sense and Sensibility (١٨١١)؛ فقد دفعت أوستن لناشر لندني كي ينشر الرواية، ووافقت أن تعطيه عمولةً على المبيعات. ومن حسن حظها، أن الكتاب حقق نجاحاً، وجنت من وراء الطبعة الأولى التي تألفت من (٧٥٠) نسخة (١٤٠) جنيهاً إسترلينياً.

ولا تشكل أوستن استثناء في النشر الذاتي، الذي يشكل معضلةً أو حرجاً لبعض الكتاب، ممن يضطرون إلى تكبُّد كلفة طباعة أعمالهم. فقد عُرفت هذه الصيغة من النشر، منذ اختراع المطبعة في النصف الأول من القرن الخامس عشر. وثمة أدباء عظام

> يشكل معضلة أو حرجاً لبعض الكتّاب ممن يضطرون إلى تكبد كلفة طباعة أعمالهم

رفدوا الأدب العالمي بكتابات عظيمة عبر نشر أعمالهم بأنفسهم، من بينهم الكاتبة الإنجليزية الفذة، فيرجينيا وولف، التي نشرت العديد من أعمالها من خلال مطبعة خاصة بها أسستها مع زوجها، والشاعر الأمريكي والت ويتمان، الذي نشر الطبعة الأولى من مجموعته الشعرية (أوراق العشب) (١٨٥٥) على حسابه الشخصي، والشاعر الكاريبي ديريك والكوت، الحائز جائزة نوبل للآداب عام (١٩٩٢)، حيث نشر بمساعدة والدته التي تحمّلت كلفة النشر مجموعتين شعريتين هما: (٢٥ قصيدة) (١٩٤٨)، و(مرثية للشاب سانتو الثاني عشر) (١٩٤٩)، وقام والكوت، الذي لم يتم عامه العشرين يومها، ببيع نسخ من ديوانيه لأصدقائه، ما ساعده في تغطية كلفة النشر. وبفضل تمويل أمّه أيضاً، نشر الشاعر الأمريكي المحدث (إي إي كامينغز) ديوانه الشعري (كلا شكراً) (١٩٣٥)، حيث كلفه (٣٠٠) دولار، وذهب كامينغز إلى حد أن أهدى كتابه إلى الناشرين، الذين رفضوا نشره وعددهم أربعة عشر، وقد ضمّن الكتاب قائمة بأسمائهم نسّقها على هيئة جرّة لحفظ رماد الموتى.

ويمكن أن نسوق هنا عشرات الأسماء لمبدعين ذوي وزن أدبي تاريخي، ممن خاضوا النشر الذاتي، تحديداً في بداياتهم، أمثال الشاعر والروائي الإنجليزي روديارد كيبلنغ، والقاص والشاعر الأمريكي إدغار آلن بو، والروائية والشاعرة الكندية مارغريت آتوود، والشاعر والمسرحي الإيرلندي أوسكار وايلد، والروائية والشاعرة الأمريكية غيرترود شتاين، والشاعر الأمريكي كارل ساندبيرغ، وغيرهم كثيرون..

ولعل النشر الذاتي ليس بالأمر السيئ تماماً؛ فهل يمكن أن نتخيل المشهد الأدبي دون تلك الإبداعات التي استثمر أصحابها إيمانهم ومواردهم بها؟

ومع تطور صناعة النشر وكثرة الناشرين، يخال المرء أن المسائل صارت أيسر وأسلس، وهو اعتقاد ليس صحيحاً، ذلك أن النشر الذاتي لايزال ملاذاً للكتّاب، الذين يؤمنون بأن من حقهم أن يشاركوا العالم إبداعاتهم، بشتى السبل الممكنة، في الوقت الذي تُسدُّ فيه أبواب النشر التقليدي في وجوههم. واليوم، بات النشر الذاتي الرقمي، عبر العديد من المنصات الإلكترونية، يشكل تعويضاً للآلاف من الطامحين بأن يُسمعَ صوتهم في الوسط الأدبي المعترَف به.

وإذا كان حظ الكتّاب العرب من الشهرة والنجاح، ورقياً وإلكترونياً، يظل محدوداً في جميع الأحوال، فإن العالم تسنّى له أن يقرأ روايةً بديعةً مثل (لا تزال أليس) للكاتبة الأمريكية ليزا جينوفا، التي تكبدت مؤلفتها تكاليف نشرها إلكترونياً وورقياً في العام (٢٠٠٧)، بل إنها كانت تضع نسخاً من الرواية في صندوق سيارتها، وعلى مدار عامين كانت تدور بها على المكتبات وأندية القراءة لبيعها، حتى إذا حققت مقروئية كبيرة، تلقفتها دار نشر (سيمون آند شوستر) المرموقة لتتبناها رسمياً، قبل أن تبيع الكاتبة حقوق الرواية سينمائياً. وهناك رواية (المريخي) التي تحولت إلى فيلم ناجح، وهي أول عمل لكاتبها آندي وير، الذي نشرها على مدونته على فصول، قبل أن ينشر الرواية بكاملها رقمياً على منصة (أمازون) الإلكترونية في العام (٢٠١١)، مقابل دولار تقريباً لتحميلها. لم يتخيل وير أن تتحول (المريخي) إلى أحد أكثر الأعمال تحميلاً، وهو نجاح قاد دار نشر (كراون) ذائعة الصيت إلى شراء حقوق الرواية وإعادة نشرها ورقياً في العام (٢٠١٤).

وسواء كان النشر الذاتي ورقياً أم إلكترونياً، فإن (أنا) الكاتب تتعامل مع النشر الذاتي كـ(شرٍّ) لا بد منه أحياناً..

في النهاية؛ فإن الإبداع الأصيل له القول الفصل.. والغاية أن يصل.

ثمة أدباء عظام رفدوا الأدب العالمي بكتابات مبدعة عبر نشر أعمالهم بأنفسهم

معظم الكتّاب الكبار واجهوا رفض دور النشر طباعة أعمالهم الأولى

مع تطور الطباعة وكثرة الناشرين أصبحت المسائل أيسر وأسلس وإن كان لايزال النشر الذاتي ملاذاً للمبدعين

لعبت دوراً مهماً في عبقريتهم

الأم.. حضنها الوسادة الأنعم في الحياة



نورهان زيدان

الأم هي الحضن الدافئ والعطاء... وهي تمثل الخير في هذا العالم المليء بالشرور والتناقضات، ولا أحد يختلف أن الأم هي أساس هذا الكون، وللأم دور كبير في حياة الكثير من الأدباء والشعراء والمشاهير، وقد كان لأم جبران خليل جبران أثر كبير في حياته وفي كتاباته التي غلب عليها الحزن واليأس، وأيضاً القوة والإصرار الذي أخذه من أمه، وأجمل ما قاله عنها (يا أجمل من كبحتِ رغباتي بيدك القبيرة وحولتِ مجاعتي وعطشي إلى إباء وشمم)،



ومن الشعراء ايضاً عبدالرحمن الأبنودي، أشهر شعراء العامية في العالم العربي، وكان ارتباطه بوالدته ارتباطاً قوياً، وكان لوالدته فاطمة قنديل أثر كبير في مشواره الشعري الذي امتد لسنين طويلة، وقد أحب الشعر من خلال والدته التي كانت أمية لا تقرأ ولا تكتب، ولكنها كانت تحفظ كل أغاني التراث وترددها طوال الوقت بصوتها الجميل وعفويتها، وهو يستمع لها طوال اليوم وأصبح صوت والدته جزءاً منه ومن تكوينه وكان يتباهى ويقول (أنا ابن أمي، وتعلمت منها كل شيء في هذه الحياة وتزوجت بناء على نصيحتها بعد ان رأت زوجتي نهال قالت هذه البنية تناسبك خدها يا ولدي وقد كان، وبهذا تكون أمي قد أكملت لي كل شيء حلو في حياتي).

والأديب يحيى حقي من أهم الأدباء العرب، وله تأثير في القصة العربية ليس في مصر فقط وحدها وإنما في الوطن العربي والسينما العربية، ومن أشهر أعماله «قنديل أم هاشم»، و«البوسطجي»، وقد قال عن أمه (كانت ضليعة في تربيه أبنائها ومراعاة مصالحهم، وحريصة على إلحاقهم بأعلى مستويات العلم، فهي السبب الذي ساعدني على قهر الخوف والاجتهاد مرة ثانية بعد رسوبي في مدرستي وتخلفي عن أقراني، وتكملة تعليمي ومسيرتي، محاولاً إرضاء أمي التي تكد وتكدح جاهدة للوصول بي وإخواني إلى بر الأمان).

كذلك الشاعر الكبير نزار قباني كانت أمه حبه الوحيد، وكانت تربطه بها علاقة حميمة وأحب الورد طوال حياته لأنه يذكره بورد أمه وحديقة أمه وحنانها، وهذا ما جعله رقيق المشاعر في كل ما كتبه، وأجمل ما كتبه عن الأم:

وطفت الهند طفت السند طفت العالم الأصفر
ولم أعثر على امرأة تمشط شعري الأشقر
وتحمل في حقيبتها إليّ عرائس السكر
وتكسوني إذا أعرى وتنشلني إذا أعثر
أيا أمي... أيا أمي

وقد كان الموسيقار محمد عبدالوهاب عاشقاً لأمه، ويضع لها صورة في محفظته طوال عمره، ومن شدة حبه لأمه كان باراً بأخواته جميعاً، وخصوصاً أخاه الكبير حسن الذي كان له معزة عند والدته، وسلمه إدارة كل ما يخص حياته من الناحية المادية، برغم اشتهاره بحرصه الشديد وعدم إسرافه، وكان يحب أخاه حباً شديداً لإرضاء والدته كما يقول حية وميتة، وكان إحساسه الكبير بأغنية عيد الأم الشهيرة (ست الحبايب) وكأنه طفل يغني لوالدته.

وشكلت والدة فريد الأطرش علياء عاملاً مؤثراً في حياته بعد أن شاهدها تعيش حياة البذخ والرفاهية في سوريا بجبل العرب، واضطرارها للهروب مع أولادها بعد سجن زوجها ورأى معاناتها بتربية أولادها، حيث وجد فيها المرأة القوية، وفي نفس الوقت الحنون على أولادها واستطاعت تحمل كل مشقات الحياة والظروف القاسية، وهذا ما أثر فيه لدرجة أنه كان يبحث عن أمه وصفاتها في كل امرأة يعاملها، كما قال وقد رآها تحتضنه قبل وفاته وعرف أنه راحل إليها، وأوصى أن يدفن قريباً منها في مصر.

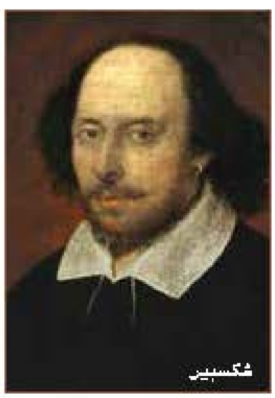
ومن الأقوال العالمية عن الأم، نتذكر شكسبير الذي قال (ليس في العالم وسادة أنعم من حضن الأم)، وأبراهام لينكولن الذي اعترف (إني مدين بكل ما وصلت إليه من الرفعة لأمي الملاك)، ولخص حافظ إبراهيم ما تمثله الأم للأسرة وللأبناء عندما قال:

الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعباً طيب الأعراق

جبران خليل جبران: القوة التي استندت إليها في دروب نجاحي

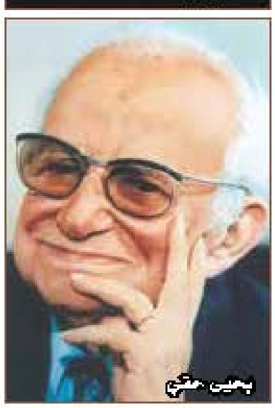
عبدالرحمن الأبنودي: كانت أميّة ولكنها علمتني حب الشعر

يحيى حقي: حولت تخلفي الدراسي إلى تفوق في الحياة

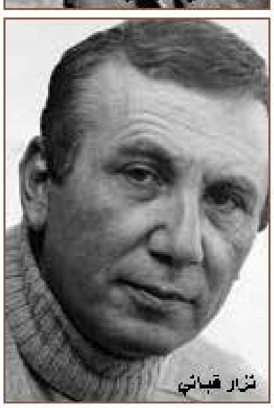

شكسبير


جبران خليل جبران


محمد عبدالوهاب


يحيى حقي


عبدالرحمن الأبنودي


نزار قباني



شاعر يعيش في المنافي القصية

وديع سعادة.. يحتفي بتفاصيل الحياة وهواجس الذات



صالح لبريني

اختار الشاعر اللبناني وديع سعادة الإقامة في المنافي القصيّة؛ محتفياً بتفاصيل الحياة، متقصياً حركة الواقع في تفاعلها مع هواجس الذات وهي تبحث عن الكينونة، ولتوليد عوالم شعرية ميزتها تقويض سلطة الذات وقوتها الآتية في امتلاك الأشياء وفق مبدأ غريزي، ليترك حريةً واستقلاليةً للأشياء لتعيد انتظامها داخل بنية لغوية تحتوي وتحتمي برؤاها الخاصة.

وهي رؤى مستقاة من تجربة الذات في الحياة، وأثر الحياة في الذات وفق جدلية وجودية، الأمر الذي شرع أفق تجربة تجترح أسلوباً في القول الشعري، عبر بنية نصية مختلفة تنتصر لقصيدة النثر، وترتضي كتابة شعرية تتأمل الحياة في عفويتها. فكان الشاعر وديع سعادة صيّاد الدهشة الشعرية النابعة من صيرورة تتفاعل مع الزمن الجارف ضد السكونية، على اعتبار أنه من الشعراء المسكونين بإعادة تركيب تجليات الحياة بشعرية تجنح صوب البساطة والعفوية، والاحتفاء بالترحال كموضوعة لافتة في تجربته الشعرية.

ويمكن الإشارة إلى أنه شاعر تجاوز بيانات رواد قصيدة النثر بخلق كتابة شعرية حافلة بالتصوّرات والرؤى والإبداع. هذه البيانات المؤسسة لقصيدة النثر لم تعد تستثير الشاعر بقدر ما خصّبت التجربة وحفّزتها لاقتحام الجليل والبهي، في تناغم وجودي مع الأسئلة المنبثقة من واقع يمتزج بالمخيلة والحلم، الوعي والحدس، خالقاً بذلك بلاغته الشعرية التي تستقي جمالياتها من الحياة. هذه الحياة تمثّل كتاب ترحال للشاعر الذي يعيش منفاه داخل النص الشعري، وهو منفى وجودي يعبّر فيه عن حاجته إلى معانقة فضاءات ظلت رهينة الذاكرة، يقول: (في هذه القرية/ تنسى أقحوانات المساء/ مرتجفة وراء الأبواب/ في هذه القرية التي تستيقظ/ لتشرب المطر/ انكسرت في يدي زجاجة العالم). فالمكان يشكل بؤرة المقول الشعري، حيث يؤدي وظيفة التحفيز الشعوري للقبض على عالم مشحون بالنسيان والموت والانكسار، وتلك شيمة الشعراء الذين يصارعون اللاوجود من أجل منح الحياة الوجود. ولعل الشاعر هنا يقوم بإحياء المكان لمقاومة الفناء، والسعي إلى تحويله هوية ذاتية تكشف وتعرّي حقيقة

ذات مغتربة ومفرطة في عشقها إلى فضاءات مُشعَّة بالبدايات المفعمة بالحياة.

وما يثير في هذه التجربة، هو اعتماد الشاعر على وسيلة أسلوبية تتمظهر في التصوير كآلية أسلوبية، تشكل ماهية الاشتغال الشعري ووسيلة لتشكيل حياة القصيدة وتعميق الإحساس برؤية شعرية ممتدة في اللانهائي، فالبحث عن إبرة الشمس تعبير قاسٍ ومؤلم في اللحظة ذاتها، وتوصيف لحالة العبث واللاجدوى، وتلك لعمري قمّة الدهشة الشعرية التي يبدعها الشاعر وديع سعادة، يقول: (ستبحثون عبثاً عن إبرة الشمس) إنه صياد الدهشة المغرية بالإبحار في مشاهده الجمالية التي برع في التقاطها عبر الخيال الجامح واللغة النابضة بالحياة. هذه الحياة المُشْعَرنة بلغة النثر محفوفة بالاغتراب المُفضي إلى اختيار العتمات سبيلاً لاختلاس الرؤية في اللازمن على العالم، وهذا مكمن شعرية الشاعر المنبثقة من وعي جمالي للكتابة الشعرية، وعي يتشكّل من تصور لكتابة تبثُّ الليل كلسان تعبيري عن المنافي مسكن الذات، يقول: (سنأخذ غير الضوء طريقاً/ تطل في وقت غير مناسب على نافذة العالم). فالشاعر يتوجد بين برزخين: برزخ العتمة/ الحجاب، وبرزخ الضوء المعبِّر عنه بـ(تطل)، ففعل الإطلالة تعبير عن الكشف، ليس بدلالته الصوفية، ولكن بدلالته الوجودية. على اعتبار أن لفظتي النهار والليل تؤكدان هذا المنحى التأويلي، فهذه الثنائية المتشكلة من الإضاءة والعتمة، تكشف عما يعتمل الذات من الحيرة الناجمة عن فقدان اليد لمفاتيح الحياة، يقول: (في يدك تنمو شرايين الذهول/ وتغترب/ يدك التي تلوّح للمارّة كالرسائل).

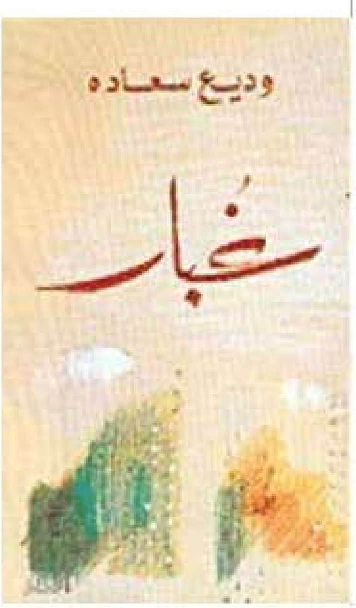
فالشاعر المعروف بترحاله عبر جغرافيات مختلفة، يعثر عليه منفلتاً من عقال الضوضاء محتمياً بالصمت في عالم فقد قيم الوجود وغدا مطوقاً باللامعنى/ العدم، ما حفّز الذات على الهروب إلى الذاكرة.. هذه الذاكرة التي تكشف توتُّر الذات وحيرتها وقلقها، تُجاه ما يصنعه العالم من فظائع في حق الكائن والوجود، ما حتَّم عليها مطاردة الطفولة في وهجها البريء وعطائها اللامحدود، ذلك أن فعل التذكُّر وسيلة للتخلص من التوتّر الناجم عن مواجهة الذات لرتابة الوجود، يقول: (والالتفات نحو مزرعة/ شحيحة البصر/ تعبر فيها الفصول/ بقليل من التعاسة). فالعودة التي يمثلها مصدر الالتفات هي تجسيد لهذه الرغبة الخفية لذات تعبر الأمكنة ذاكرةً وشعوراً؛ لكنها تصل إلى (حقيقة) هذا العبور الذي لم يكن إلا عبوراً في الماضي كفعل زمني ممتد في الحاضر والمستقبل.

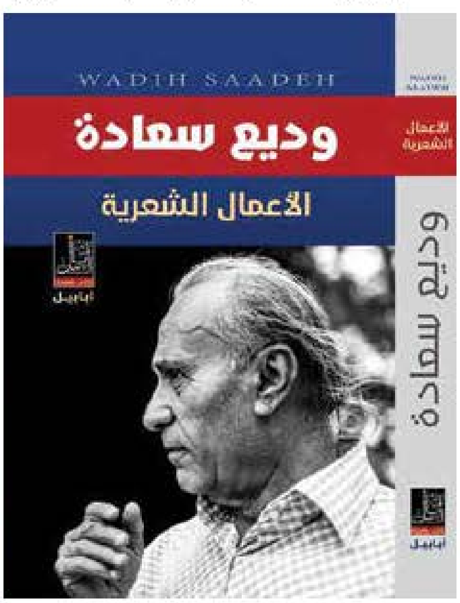
إنها الكينونة المقيمة في الماضي والعابرة فضاءات واسعة الوحشة والغربة وصديقة المنافي تسرد سيرة التِّرحال؛ حيث التيه خريطة الذات المنفية في كل الأشياء؛ تجد الأمل مضرباً عن النداء كإحالة ضمنية على الضياع والتشرّد في مفازات كينونة مطوّقة بالعواصف والعواطف، التي ترعاها الحيوانات الكونية، والشاهدة على انهيار عصافير الدهشة كتعبير عن انتفاء قيم المحبة والجمال، السكينة والحياة، ليكون الارتقاء في سلَم الضوء منقذاً من ضلال العالم، يقول: (أرتقي في سلَم الضوء)، ليشهد على أن الإنسان يعيش في المتاهات حيث انسداد الأفق وانتفاء تباشير التحوّل.

هكذا هو الشاعر يرسم بقلبه وبرؤاه عوالم شعرية ناصعة الأحلام والنسيان، حيث الشفافية هوية الشعر الصافي المتخفف من ثقل اللغة بعيداً عن لغة التوابيت، ويبدع بلغة تقول الحياة بصيغة الذهول والدهشة والبياض. إن لغة وديع سعادة تنتمي إلى السهل الممتنع، فهي تظل مستعصية على القبض ومنفلتة من عقال المعجم الشعري الضارب في الجزالة اللفظية، لهذا نجد الشاعر ينهل لغته من معجم الحياة المشرع

يجترح أسلوباً في القول الشعري عبر بنية نصية مختلفة تتأمل الحياة في عفويتها

شاعر تجاوز بيانات رواد قصيدة النثر في كتابة شعرية حافلة بالتطورات والرؤى والإبداع





من كتبه


وديع سعادة

على البسيط واليسير والعميق، وهذا الجمال الشعري يؤثث الخطاب الشعري لدى وديع سعادة، حيث الذات متشظية والعالم مفتت، في وجود حابل بالفراغ/ العدم واللاحياة، وينتصر لـ(إرث الموتى) على حدّ قوله، الشيء الذي وسم التجربة بدرامية نابعة من تصوّر يحتفي بالعالم وأشيائه وكائناته القريبة من وريد ونفَس الشاعر. فملامح تجربته الشعرية تكتسي طابعاً غنائياً من خلال الحضور البارز لأنا المتكلم، يقول: (أزقة أيامي مليئة بالزجاج/ ومثل صبي يركض عمري حافياً في عمري...) فالشاهد الشعري يعزي المعاناة الوجودية التي تحياها الذات في مواجهة عالم ضيّق لا يتسع لأحلام ورؤى الشاعر.

هكذا يظل الشاعر وديع سعادة شاعراً تقوده الحياة إلى متاهات العزلة والغربة، ناسجاً تجربته الشعرية بتؤدةٍ وتأمل في مصير الذات والعالم، حيث (الرؤيا باردة) غير أن خطاب التَبدُّل هو المعبّر عن مسار شعري حافل بالمنعطفات والإبدالات، ولعل قوله: (أنا الماء الأبدي/ أنا المغسول في نهر الخلود...) تلك حكمة الرائي المقيم في عزلته وحيداً: (ها أنا أمشي وحيداً تحت المطر/ أمشي وحيداً وأهتف: هذي هي الأرض/ هذي هي الأرض/ مولود جديد/ يتعرض الآن للهواء..). فاستعارة المشي عبارة موحية وبالغة الدلالة وجديرة بالتأمل لكونها تشكل بؤرة الإيحاء بعزلة الذات وهي تواجه التيه كمصير حتمي يفرضه البحث عن الكينونة، هذه الأخيرة التي تظل متوارية خلف خطاب شعري يروم الاحتفاء بالحياة في أجلى تجلياتها، والسير على هدي الشعراء المشّائين الذين نسجوا تجاربهم وتركوها عربون عبور ممتد في الوجود، وله قيمته الجمالية والفنية، وهو الذي تكسّرت في يده زجاجة العالم معبّراً ومفصحاً عن تشظي الذات والواقع.

ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر وديع سعادة يترك نصه يحبك وجوده بالتشابك الجليل والمهيب بين الواقعي والخيالي، المعقول واللامعقول، المنطقي والحلمي، الوعي والحدس، وعليه يمكن القول: (إن لكل نص شعري بلاغته الخاصة، بلاغة لا تتحقق بشكل ملموس وحيّ إلا من خلال ذاته باعتباره كلاًّ ساطعاً، وجريئاً يتجاوز كيانه القاسي أولاً، ويهزأ بالراسخ، والمقبول دون فحص أو مساءلة، من معايير وأعراف ثانياً) على حد قول الناقد العراقي علي جعفر العلاق. إنها بلاغة الحياة في أسمى التجليات.

تقتضي التجربة الشعرية للشاعر وديع سعادة المصاحبة المتأنّية، والإبحار في يمّ الاستعارات والانزياحات التي تحفل بها تجربته، فهو الشاعر الذي ينظر إلى العالم من زاوية القصيّ والقريب، إذ نجده يقتنص الدهشة من غابات الحياة، بجمالها وأسئلتها، بغموضها والتباساتها، بأسرارها ومظاهرها، فهذا التولشج برهان على أن الشاعر صياد الدهشة والغرابة الممزوجة بملوحة الحياة.

عرف بترحاله عبر جغرافيات مختلفة محتمياً بالصمت في عالم فقد مبرر وجوده

يبحر في يمّ الاستعارات والانزياحات التي تحفل بها تجربته



أديبة وتشكيلية وصحافية

ثريا البقصمي.. لوحاتها منفتحة على شاعرية لونية وخصوصية تعبيرية


أديب مخزوم

في لوحاتها ورسوماتها الأحدث، تتعامل الفنانة التشكيلية والأديبة والصحافية الكويتية ثريا البقصمي مع خطوطها وألوانها بمرونة أكبر، في تشكيل عناصرها الإنسانية، مستعيدة روحها وحركتها وإيقاعاتها الدالة عليه، وذلك لإيجاد بعض الفروقات في تركيب السطوح اللونية والأجواء الزخرفية، والوصول إلى المزيد من الاختزال والاختصار، إلى الحد الذي يجعل بعض لوحاتها تنفتح أحياناً على المساحات الواسعة والمريحة، التي تظهر شاعريتها البصرية، القادمة من تقنية وضع اللون على سطح اللوحة، ومن هنا تأتي الحساسية البصرية في لوحاتها، والتي تلتقي مع تطلعات الحداثة في حركاتها العفوية والتلقائية.



وعلى الصعيد التشكيلي والتقني، اعتمدت على مبدأ الرسم التلقائي والعفوي، من خلال الانحياز نحو الاختصار والتبسيط والاختزال، فالشكل الإنساني والحيواني والنباتي والمعماري على سبيل المثال، يتحول من حالة إلى حالة، في ظل الاقتراب أو الابتعاد عن الصياغة التعبيرية، فهو أحياناً يميل إلى التعبيرية التي تحافظ على بعض إشارات الشكل أو المشهد، وأحياناً أخرى تزاوج بين مؤشرات العناصر العفوية المثبتة في جزئيات اللوحة، وبين مؤشرات التجريد اللوني الذي يظهر في بعض أجزاء اللوحة، حيث لا فواصل ولا حدود هنا بين حضور إشارات الأشكال، وبين غيابها الجزئي أحياناً في بعض أقسام اللوحة. ومن خلال هذا التداخل بين مؤشرات الأشكال المنظورة والعناصر اللونية التجريدية، تصل إلى مساحات متجاورة ومتداخلة، تأتي على هيئة إيقاعات بصرية، وتتجه نحو لغة التلميح، القادر على اختصار العناصر إلى أقصى حد.

ويمكن اعتبار لوحاتها امتداداً لتجاربها السابقة، التي عالجت فيها تكوينات اللوحة المرسومة والمطبوعة برؤى رمزية مستمدة من عناصر التراث الفولكلوري والزخرفي؛ فهي تركز على موضوع المرأة بزيها الشعبي، ومن خلال

النساء، تقدم حواراً بارزاً مع الرموز المختلفة (العصفور، السمكة، الهلال، والأشكال الأخرى). كما تركز أكثر على إظهار الزخرفة الشرقية في خلفية اللوحات وفضاءاتها.

واللافت في أعمال ثريا، تلك العفوية المطلقة، التي تتحرك فيها الخطوط، والتي غالباً ما تجعل الرموز والأشكال تظهر في إطار الرسم الصحافي السريع (الموتيف) الذي سبق ومارسته في العديد من المجلات الكويتية المعروفة. وتستخدم الفنانة في لوحاتها الطباعية تقنيات مختلفة (أبرزها المونوتيب واللينو والسلك سكرين...)، كما تعتمد في لوحات أخرى على طريقة الرسم بالشمع الذي تعزل به طبقة اللون عن أرضية اللوحة.

ولم تكن ثريا، المهتمة أساساً بالطباعة على الحرير والسيراميك، بعيدة عن رسم (الباتيك) في لوحاتها الكبيرة المعروضة من دون إطار، وعلى غير ما هو مألوف في معارض الفنانين. وقد قالت لي الفنانة في حوار عابر أجريته معها خلال معرضها الذي أقامته منذ سنوات في دمشق، إنها لأول مرة تعرض لوحات بهذا الشكل. ويمكن القول إن ثريا تقدم قبل أي شيء آخر أعمالاً فنية ارتجالية، تتشكل فيها الزخرفة المتحررة والتشكيلات العفوية، التي تمتد إلى أصول تراثية خليجية وعربية، فهي تعتمد صياغة جريئة وأسلوباً تلميحياً وتبسيطياً للجودة والأشكال، وبذلك تؤكد انفعالاتها، من خلال الخطوط وحركاتها الارتجالية السريعة، التي تجعل الصياغة مشدودة أكثر إلى الداخل.

ومع أن الخطوط تخضع لذلك المزاج العفوي، ولذلك الانفعال الذي يحركها بتلقائية، فإن ذلك لا يمنع من رؤية أرضية اللوحة منفذة بعفوية أقل وبانضباط أكثر، إذ يمكننا الانتباه إلى مساحات لونية صافية في أماكن كثيرة من أرضية اللوحة، وبكلمة أخرى فإن الخلفية الخافتة أو الغامقة اللون، والتي تحافظ على هدوئها، تسعى في الوقت نفسه إلى تحقيق رغبة بارزة للفنانة في إطلاق المساحة نحو الصياغة التعبيرية التي تستخدمها كمدخل لقول أحاسيسها وانفعالاتها السريعة.

هكذا تبدو اللوحة مفتوحة على معالجات لونية هادئة وصافية (في الخلفية)، لكن نظرنا لا يلبث أن يتجه نحو حركة طليقة للخط



في أحد معارضها

تعمد إلى الاختصار والتبسيط برؤى رمزية مستمدة من التراث الفولكلوري والزخرفة دون أن تقع في فخ السهولة

لوحاتها تتنوع من خلال تقنيات تمتد من وسائل التصوير إلى الحفر والطباعة



والـرؤى الشكلية الرمزية والزخرفية، وتلك الحركة تضرب المساحة بعنف، فتحولها إلى ما يشبه التعبير الانفعالي أحياناً، وتصل في أحيان أخرى إلى عنف تعبيري طفولي عبر الحركات الشبيهة برسوم الأطفال في مراحلهم التعبيرية المتقدمة.

وهذا لا يعني مطلقاً أن ما تقدمه يقع في فخ السهولة، بل على العكس من ذلك تماماً، فهي تنطلق لحل معضلة صعبة تكمن في المزاوجة بين الارتجال الطفولي، والصياغة العفوية الواعية، التي تحمل أصداء البحث عن أسلوب فني خاص، يتجه أكثر إلى غلبة روح الزخرفية المتحررة، التي تكسر نظام الزخرفة التقليدية، أو تكسر ذلك السياق الهندسي الصارم، الذي نجده في الزخرفة الإسلامية والشرقية عموماً.

وتبرز في لوحات ثريا، أحياناً، شاعرية بصرية تضفيها تقنية إخراج اللوحة بطريقة الطباعة اليدوية، التي تحمل تعبيرية الخطوط فيها هاجساً أكثر شاعرية، من خلال التبقيع والتنقيط الذي يحد هو الآخر من سكونية المساحات اللونية الصافية. وثريا، تعرض لوحات منفذة بتقنيات متنوعة، تمتد من وسائل التصوير إلى وسائل الحفر والطباعة، وهذا لا يمنعها من المحافظة على خصوصية تعبيرية، تتأتى من منهجها أو من طريقتها الخاصة في معالجة المرأة العربية والأشكال المختلفة، بالرغم من أن الاختلاف في التقنيات يرافقه اختلاف في طبيعة المادة اللونية وطريقة وضعها على سطح اللوحة.

ونلاحظ التنويع في التقنية الواحدة وفي اللون الواحد أيضاً، من خلال الانتقال من المساحة الصافية إلى المساحة المبقعة والشاعرية، ولا شك أن هذا التنويع الواضح





تجسيد تلقائي للخواطر والرؤى والخيال

في التقنيات، والذي يندرج في إطار أسلوبي موحد، يعطي التجربة حركة تصاعدية صحيحة، إذ استطاعت الفنانة تطويع التقنيات والمواد المختلفة، من منطلق إظهار خصوصية أسلوبية، لا بد أن نشعر بها في أعمالها التي عرضتها في دمشق، والسابقة أيضاً.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن ما قدمته ثريا البقصمي في معرضها الدمشقي، أكمل ما سبق وقدمته في معارض سابقة، فهي تبقي الخصوصية هاجساً، يجعل من التقنيات والوسائل المتنوعة فسحة للتجريب والتجديد، وتدخل باستمرار في محاولات التخلص من مقولة المراوحة أو التكرار، الذي هو جزء

تدخل بقصد إلى التجريب والتجديد في محاولات للتخلص من المراوحة أو التكرار



ثريا البقصمي


فسحة للتجريب والتجريد

أساسي في الزخرفة الإسلامية، التي تتخذ في لوحاتها منحى مختلفاً لأنها في الأساس لا تتقيد بالتناظر الهندسي، الموجود في الزخرفة التقليدية، وإنما تحاول تقديمها في اتجاه عصري متحرر، لا يعتمد على الدقة والصرامة، بقدر ما يذهب إلى الاستفادة من حركة التراث الإسلامي وطاقاته اللامحدودة، كما تركت الأسطورة والأجواء الروحانية تأثيرات واضحة في بعض لوحاتها ورسوماتها (فتيات مجنحات وسابحات في الفضاء).

فالرسم عند ثريا ما هو إلا تجسيد تلقائي للخواطر والرؤى والتصورات الخيالية، المستمدة من الحكايات الشعبية القديمة والأساطير عبر إطلالات العناصر المختلفة المتداخلة والمتجاورة في لوحاتها بطريقة خيالية ورمزية وغير واقعية (لا سيما المرأة والحصان والطيور والأسماك والأشكال النباتية وغيرها، وفي اللوحات الورقية المرسومة بالأكواريل، وهي مادة تلوين مائية). وكل ذلك ضمن رؤى حلمية شفافة وشاعرية، منفتحة على معطيات ذاكرتها الطفولية، المترسبة من تأملاتها ومشاهداتها في مرحلة طفولتها وفتوتها.

ولعل ما يميز لوحاتها: ما يضفيه أسلوبها من شاعرية ناتجة عن طريقة وضع المادة اللونية بشفافية وشاعرية على مساحة اللوحة، وهذه الوحدة النسيجية البصرية تبرز من خلال الأشكال المتجاورة والمتداخلة، بحرية وعفوية طفولية، لا تتقيد بمنظورية الأبعاد، ولا بنسب الأشكال ولا بصورها الواقعية، وهذه ميزة إيجابية، تجعلها أكثر ارتباطاً بجماليات فنون الحاضر والماضي معاً، لأن الوقوع في هاوية الرسم التسجيلي، يعني عدم قدرة صاحب اللوحة على إظهار المتانة والقوة في الرسم والتلوين بمناخ أسلوبي متجدد، وبالتالي يعبر عن عدم قدرة صاحبها على تخطي معطيات الصورة الجاهزة، وهذا يبعد العمل مسافات عن معطيات الابتكار والحداثة، ويبرز عدم القدرة على التفاعل مع الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة، التي تصارعت على مدى عقود. وثريا البقصمي تسير عكس هذا الاتجاه، وينطبق عليها القول: الأكثر فطرية وبدائية هو الأكثر حداثة.


في مرسمها

ثريا البقصمي: من مواليد الكويت (١٩٥٢)، درست الفن في القاهرة وموسكو والسنغال ولندن، وشاركت في العديد من المعارض داخل الكويت وخارجها، كما أقامت أكثر من (٢٧) معرضاً فردياً في أكثر من عاصمة ومدينة عالمية، وحازت جوائز وشهادات تقديرية من دول خليجية وأجنبية، ودخلت لوحاتها بعض المتاحف والمؤسسات الثقافية، وضمن مجموعات رسمية، وخاصة في الكويت والبحرين والولايات المتحدة الأمريكية وقطر ومصر وإيطاليا والأردن واليونان وبريطانيا وعمان والإمارات العربية المتحدة– متحف الشارقة وفرنسا– وصدر لها كتابان: (المرسم الحر) و(رحلة الـ ٢٥ عاماً). كما لها إصدارات أدبية، من ضمنها مجموعة قصصية تحت عنوان (العرق الأسود– ١٩٧٧)، ومجموعة قصص قصيرة عام (١٩٨٨) حملت عنوان (السدرة).. الغلاف والرسوم الداخلية لها، وقد حازت جائزتين في كتابة القصة (١٩٦٨–١٩٦٩).

تمتلك شاعرية بصرية تضفيها تقنية عالية في إخراج اللوحة

تجسد في لوحاتها وبتلقائية الخواطر والرؤى والتصورات الخيالية المستمدة من الحكايات والأساطير



تبحث عن عزلتها في الأشياء

عزة الشريف

تصغي إلى ذاتها بصمت الصوفي



محمد العامري

تُعدّ الفنانة التشكيلية عزة الشريف، مواليد (١٩٨٦)، من الأسماء الجديدة اللافتة، فهي فنانة هجرت وطنها فلسطين مبكراً لتحط بها الرحال في سوريا، كي تدرس الفنون في كلية الفنون الجميلة بدمشق، فمنذ بداياتها كانت تصغي لذاتها ولأسئلتها الكبيرة بصمت الصوفي، بعيداً عن الأصوات العالية في المعارض والتنظيرات الكثيرة.

حولت قسوة الآلة إلى مادة طوعية جمالية عبر تجاوزاتها مع الكائنات الإنسانية

ففي أعمالها طرق واضحة في صياغة عملها الذي يخصها هي، من خلال استخدامها وتوظيفاتها للفعل الهندسي من خطوط حادة وزوايا، وصولاً الى طبيعة الضوء المسرحي في أعمالها (المشهد السينوغرافي)، والتي تعّبر عن طرائق تفكيرها الفني باعتبار الفن وسيلة ذاتية للتعبير عن هواجس ذاتية ومرئيات، يرى فيها الفنان ضالته، تلك العناصر التي تتحرك وتتغير في مساحة السطح التصويري، عبر تبدل صياغات الموضوع وصولاً الى طبيعة المادة.

وهذا يشكل التحدي بين ما اكتنزته من نظريات جمالية، وبين الأداة التطبيقية، التي تنسف في الغالب متطلبات التنظير والانتصار لإحساس اللحظة وغبطتها.

ففي المناخات التي تذهب إليها الفنانة عزة الشريف، تجدها مخلصة ومتحيزة لمفرداتها الحميمة، التي تجتمع فيها ذاكرة المرئي الحاضر وذاكرة الطفولة معاً، فلأشكال الطائرات الورقية وأشرعة السفن الطفولية وبعض الألعاب التي رسخت في ذاكرتها، هي محض مُحركات أساسية في تكونات وولادة لوحتها القائمة على التأليف البصري، حيث تنتظم كل تلك العناصر لسرد حكاية ما، حكاية الفقد والألم، حكاية مفقودات البيت الذي أصبح فكرة في الخيال، وما تبعه من تهجير وترحال، فالعناصر الحميمة برغم بساطتها، تتعمق في موضوعة اللوحة كعنصر من عناصر الألم والذكرى، وهي أشبه بطفل يلملم قصاصات ورقية ليبني بيته الحالم، ذلك البيت المفقود في واقع العنف والتهجير، فهناك مشتركات في أغلب أعمالها، تتمحور حول اختباء الأشكال الآدمية خلف عناصر ذات أبعاد شفافة، كما لو أنها تشير إلى مواربات الوجود الإنساني في عصر التهجير والظلم، في متواريات للكائنات الإنسانية، فالعنصر الإنساني لديها مادة شفيفة تختبئ خلف العناصر الأخرى.

استطاعت الفنانة الشريف أن تحول قسوة الآلة إلى مادة ذات طواعية جمالية، عبر تجاوراتها مع الكائنات الانسانية، لتتحول فيما بعد إلى تقاطعات جمعية أثناء القراءة التراكمية للعمل الفني، فهو تحد فعلي بين قسوة التنظري ومتعة الفعل التطبيقي معاً، خصوصاً أنه يتحرك عبر فتنة القراءة التي يتورط بها المشاهد بكون الأعمال جزءاً من ذاكرته البعيدة.

ففي صياغاتها البصرية تلتقط مباشرة الفردانية بصيغة الجمع، أي تمحور الذات في مربع العزلة الأقرب إلى صوفية مؤلمة، تتكون في ما يخص طبيعة مشهديات أعمالها، التي تظهر مجموعة من الصفاء الجارح على المستوى الشخصي والمحمول بتقنية متأنية وعالية تشف عن حقيقة وطبيعة العين التي تنظر من خلالها عزة إلى العالم الخَرِب، فمجموع العناصر المستخدمة في تجربتها الفنية، هي محض عناصر تتجاور معها الفنانة في حياتها



في أعمالها بصمة خاصة توظف فيها الفعل الهندسي من خطوط حادة وزوايا وصولاً إلى طبيعة الضوء المسرحي (السينوغرافي)









من أعمالها







تصور هواجسها الذاتية

اليومية والذهنية المتخيلة، حيث نرى إلى مصادر الإضاءات المكتبية والمصابيح الساقطة من السقوف، إلى جانب عناصر إنسانية مختزلة تجمعها حوارات صموتة، تتناسب وطبيعة الجو العام للعمل الفني الذي يخص روحها الهادئة، وهذا يقودنا إلى مسألة مهمة جداً هي صدقية العمل والإصغاء للذات بصورة صافية وعميقة، ودون مواربة تعبر عزة عن هواجسها الذاتية بصدق، يدلنا على حقيقة ما تفعله في العمل الفني، فتفاعلها مع سطوح المنازل وما تحتويه من أطباق لاقطة، توظفها عزة بصور مفاهيمية في خطابها الجمالي، بصورة تتحاور فيها مع الأشياء ومؤثراتها في طبيعة يوميات الإنسان المعاصر.

المدقق في أعمال عزة، يستطيع التقاط مرجعياتها الجمالية ببساطة متناهية، برغم تعقيدات التقنية وحلولها البصرية، حيث تذهب في الغالب إلى مسارين في تفاصيل تلك المرجعيات، مسار الطفولة والأمومة، ومسار الأدوات الجديدة التي تعيش معنا في هذا العالم المتسارع، كل تلك المرجعيات الطازجة تتحول في فنها إلى مدارات حوارية تسقط عليها ألم الواقع، وبالدرجة الأولى تحققات العزلة، التي تكاد تكون قسرية بامتياز، حيث تنشط مخيلتها



عزة الشريف

في صياغات تكويناتها الفنية، التي ترتكز بالدرجة الرئيسة على كسر الخطوط اليابسة، كما لو أنها تريد تحويل الحزم الضوئية إلى مناطق تريدها في اللوحة والأقرب إلى إنتاج عمل فني مسرح بصمته الجليل.

إن تقاطعات الخطوط اليابسة، تشكل بمجملها حاضنة قوية وشفافة لتكويناتها وموضوعاتها المطروحة في السطح التصويري، وفي الغالب نرى أن تلك الخطوط هي بمثابة تحليل ذكي لشكل البيت المفقود، أي الاستناد إلى الصيغ المعمارية في تلك الخطوط، والتي تدلنا مساراتها على باقي عناصر اللوحة، كخطوط دالة على اتجاهات عين المشاهد التي أرادتها الفنانة أن تكون كذلك.

فهي تعتمد في صياغاتها اللونية على مسألة الشفافية كثيمة محورية في أعمالها، حيث يتحول السطح التصويري إلى أكثر من طبقة، تشف كل واحدة عن الأخرى، ما أعطى عملها الفني قيمة فنية عالية، تحثك على البحث عن عناصر اختبأت خلف تلك الشفافيات، لتظهر بنعومتها وخيالاتها، التي تتمرأى في مجموعة من الفلاتر اللونية، حيث يظهر الإنسان ككائن بعيد، لكنه يفعل بوجوده البعيد كل المحفزات للبحث عنه، وهذا الأمر جاء لدى عزة عبر استخداماتها الذكية والواعية للكولاج الشفاف وطبيعة رشاقة اللون الذي يتحول في الغالب إلى ضوء وفلاتر لونية متعددة ومتبدلة، ما أضفى حيوية فاعلة على طبيعة عملها الفني، والذي يبقى متجدداً عبر القراءات المختلفة في أكثر من منظور، والمهم في الأمر أنها قدمت رؤيتها الخاصة، التي جاءت من بئر الإصغاءات الدقيقة لطبيعة التقاطها للعناصر وطرائق توظيفها في خدمة الموضوعة الفنية التي تطرحها. وفي موضع آخر استفادت من قدرتها على البناء التصميمي الدقيق، وكيفية تحويل الأشكال الهندسية إلى صياغات جديدة، ساهمت في إيجاد خصوصيتها فيما تفعل.

تعتمد على التأليف البصري لتسرد حكاية الفقد والألم والبيت الذي أصبح فكرة في الخيال

تجمع في مفرداتها الحميمة ذاكرتَي المرئي الحاضر والطفولة معاً كمحركات أساسية في تكونات وولادة لوحتها



مقاربات

النسبية التعبيرية في ترتيب المجاز التشكيلي



نجوى المغربي

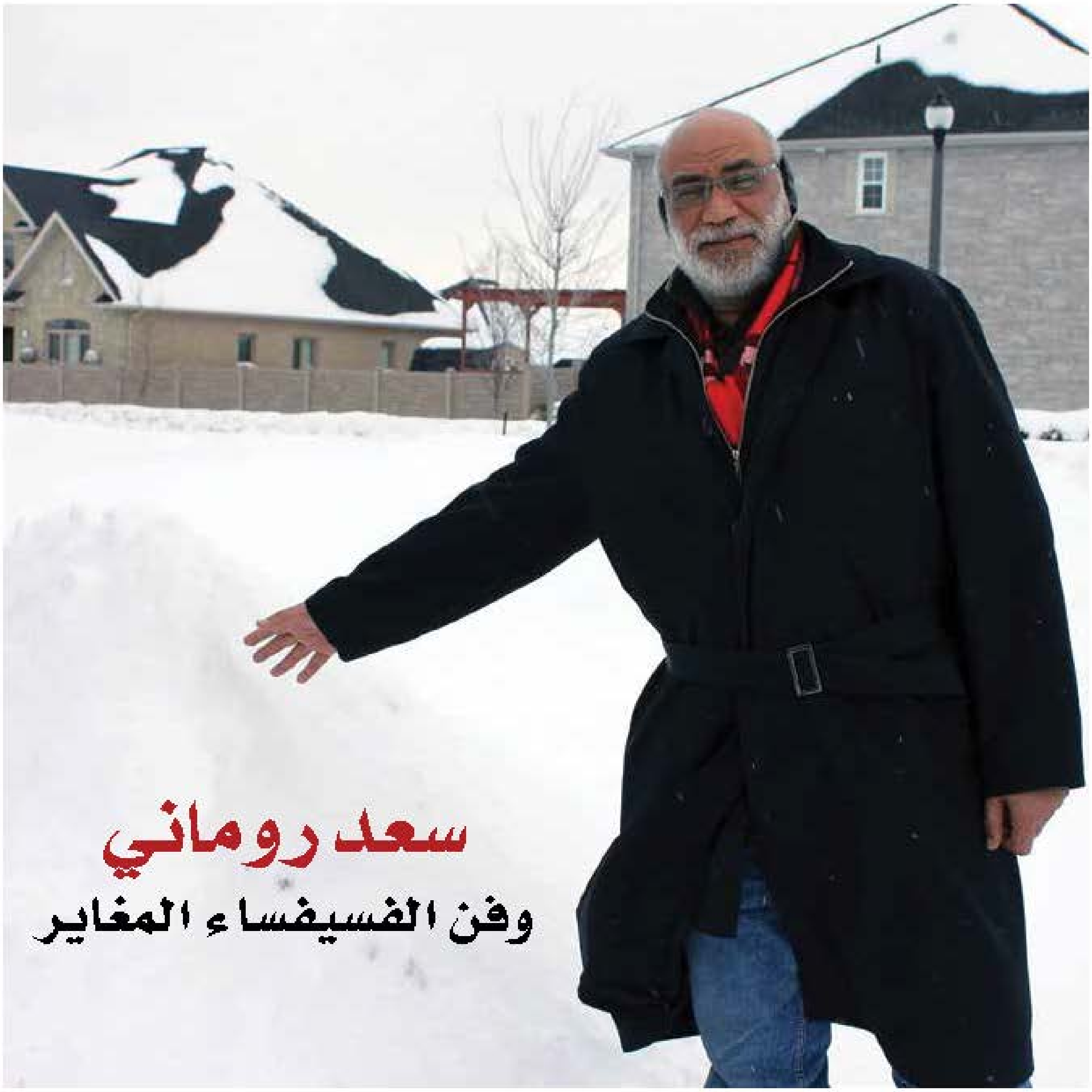
رفض سامو الاحتفاظ بتمائم المجتمع، بينما أصر كوربيه على توثيق حالات الخروج والدخول منه وإليه، في حين وجد بيكاسو في وجوهه أقنعة تبرر تداول الفرشاة لها. التاريخ المبكر لجهد التشكيلي كان رومانسياً بغزارة وانفرادياً بشدة، فمنذ «طوافة جيريكو» شديدة الحبكة الدرامية بتفاصيل اللون والملمس السطحي والأبعاد المتباينة بين الأحياء والجثث، سادت حالة من الشد والجذب والرفض والقبول على حذر للون روبنز ورامبرانت وديلا كروا – بدأت عندما تساوت رؤوس الأغنياء والعامة ورجال الدين في جنازة أورنانز، ما دعا التاريخ للتوقف توثيقاً لبداية خدمة الفن التشكيلي والتصوير لقضايا المجتمع، لتأتي قوة السرد في دروس التشريح شاهدة عليها «وريـات ليل» رامبرانت، التي تخطت مراحل الزمن إلى تخيلات في الظل طرحها الضوء فيما بعد عبر لون النور الذي شخّص بعض الوجوه، وغيّب بعضها في عباءات من العتمة المقصودة منه، ليظهر سلوكاً تشكيلياً كالاحتفاء ببراعة الضوء، وهو مسلك جديد نال نضجاً وفضولاً في الرمزية فيما بعد، يسكن الفنانون أجساداً تهرول، ويعيرون ملامحهم، وقد يغدقون من أرزاقهم على مقهى بلا رواد، وقد فعلها ديلا كروا، وهو يوزع الأدوار على قماشته بين فرنسا ورحلات المشرق العربي، فمزجها ببراعة أحدثت جلبة باذخة الثراء والنهضة في اللوحة، مع حرصه الشديد على خطوط الفصل بين حضارتين وعالمين ومخزون شرقي بإيقاع غربي حين سكن الأمل شخوص هول بملابسهم البالية وأثاثهم القديم واللون المظلم الذي لفّهم –ظلت الثلاثة كوة النور القادم – الآتي – المأمول، بينما وقفت نرجسية كوربيه، وأراها اعتزازاً وثقة، لا تقل عن نبلاء المبادئ والسلوك.

معانٍ كثيرة عبر نمنمات لوحاته – قبعات وأحذية ومناديل وسواقط أمتعة وإيماءات طبقية من لحى وأحذية وعصي، ولفتات لنبلاء وخدم تحيطها المزارع والكلاب والطرقات والشجر – طبيعة لا غنى عنها مهما تقسم البشر – تفاصيل اللوحة واستقلال الفنان وحب المغامرة أو المقامرة، حين ظهرت في رجله الجريح، وحين طغى النقش على الموهبة، تجسدت نظرات مختلفة أقربها أن شخصية لوحتي هي زبونتي فيرنون وسارجنت، وسعي دائم لقراءة ما بداخل الشخصية، حتى ترسم بهذا الزخم في الحضور جلوساً، واسترخاء العشاء الأخير وجبال الحصى، وكلما دققت أو أعدت النظر ستجد تفاصيل أخرى جديدة ومعاني لم ترها من قبل، وهي ممتدة كحقول «مونيه» المزهرة. المأساة لبيكاسو، حين كبرت لعشرين ضعفاً وظلت رمزاً وحافظت على معاناتها من كل جوانبها، واستمرت تستدرجنا إلى ما تعانيه من حزن وكآبة وأزرق كارثي مشترك، ومسؤول عما تحمله المرسومة ونشعره معها، برغم اختلافنا عن المسؤول ومن قبل الآخر، وحين ضمّن الرسامون الموسيقا استقلت الألوان وكانت يانعة كثمر في لوحة كوفمان وديربي، وبعضاً من أجزاء رامبرانت، ولما كانت بعض الخلعات تعطي شكلاً من تغيير الواقع المنهجي للوحة، كان قرط اللؤلؤ المهدى من فيرمر لخادمته وأميرة لوحته جديراً بالتعاطف معها والانبهار بالخط السلوكي والفني للفنان، الذي جعل من فتاته البائسة شبيهة بالموناليزا شهرة، وأكثر منها قرباً إلى قلوبنا، إنها المفردات الصغيرة التي تجعل للأيقونة في اللوحة زمناً آخر غير حساب السنين الذي نعلمه، فليس شرطاً أن تتجمل الأفكار لتخرج مرسومة، تخطفك ألوانها، بل الحق أن تتوسدك أفكارها وتتسلق إلى نفسك خطوطها الصغيرة ومعانيها، التي لا تكاد تضع يدك عليها حتى تزاحمك أخرى، فالخروج من القطيع يشيع لديك همّاً يتشبث بك ويعرقلك لكنه أيضاً يعلمك واجباً، ويلقي عليك توابع ومسؤوليات المحاولة في الملموس والمعنوي حواهما اللون المزاحم للكثير من الألوان، الباهت البارد للخلف، والثابت والواضح لما لديك من أعباد الإيجابيات والمثابرة والإرادة، وجر نفسك والهروب بها من طوفان ما يعرقلك.

وكما نجحت «آكلو البطاطا» في غيمها الأسود ووصول قطاره إلى عقلك بسرعة البرق، نجحت محاولة الهروب في الدفع بك عبر اللونين والفكرتين والجو بينهما. أنت، أيها المتلقي الواعي بك ثم بتاريخ ما حولك، فالجميع يفكر في كيف وفيما قبل، أن تتلقفك رحلة لوحة وقراءة رسام ونحات، دفعها لمتلقيه بظاهرها وباطنها من الفكر والعمل، حتى الميل إلى فكرة التوليف بين عنصر أو أكثر من ساحات تشكيلية كالمدرسة والحقبة واللون والخط المنهجي والطبيعة المشتركة المفتوحة للجميع، لم يكن مبرراً أو حكراً سوى في حالات التميز وإلا لما بقيت لوحات «الزنوج» سمات مميزة للفن الزنجي فقط، دون انتباهات بصرية من الجميع، خلافاً لهانز الذي مارس تأثيريته مع ما قدم، فسقط كيانه وتصويره مع «عباد شمس» جوخ، وموسيقا عوده تحولاً إلى مدرسة بأبعاد وكيانات مختلفة، صارت سجلاً من النهضة في عين المتلقي، وإن ظل هناك ادعاء بتفوق الوجدان على الوصف في مسطح اللوحة، فإن لتلك رؤى أخرى ومنهجيات تتحمل ثلثيها المدارس والتصنيفات على مدار العصور، بما يلازمها من أدوات وخامات وسياقات ثانوية كملحقات للعصر.

فإذا ما كان لاستعمال الخامات ومقتنات العمل عامل ملحق بها، فإن الرومانسيين بالأخص جعلوه بارقاً وطبيعياً، مهاجمين كل ما كان ذا إضافات صناعية، محاولين إلحاق الحقيقة الطبيعية بالعمل، وهو ما جعل هناك على كل الصعد التحاقاً للعصور الرومانسية، بنسب متفاوتة بكل المدارس التشكيلية؛ فجوجان يبسط جنته في الرسم وبعد قرون يزرعها دافنشي، وتتخلد بمعجزته «عذراء الصخور»، وبرغم التطور الطبيعي في أعمال سيزان فيما بعد ودخول الخط الزنجي الإفريقي، بدا سقف الحقيقة مخروطياً وحشياً وهندسياً دادائياً، وأصبح العبث الفني هو فوضى القضايا وضياع المجتمع في الدور التشكيلي، حتى صححها دوشامب، رغم تهكم المختصين عليه، وعلى الرغم من إطلاق العنان للخيال، وهو من ركائز الرومانسية، فقد أطلق هذه المرة من أجل إيقاعات أخرى تبرأ منها النغم التشكيلي، وتلقفتها الحركات والنزعات الفكرية وهوت بها بعد صعود كاندنيسكي، معها لأعلى مشاهد النظريات الروحية في التشكيل، وتوازن بولوك، بجزئية التكوين النفسي والانسجام التشكيلي مع المجتمع.

> **مفردات صغيرة تجعل للأيقونة في اللوحة زمناً آخر غير الذي نعلمه**



سعد روماني
وفن الفسيفساء المغاير

الفسيفساء الدقيقة فن مميز ومغاير، يحتاج إلى وعي دقيق بالعلاقة بين الكتلة والفراغ، كما يحتاج إلى الكثير من الصبر. ومن خلال أصابع الفنان الذي يجب أن يمتلك مهارة وحساً فنياً مرهفاً، ومعرفة عميقة بأسرار اللون والنور والظل، من أجل إحداث تلاحم لتلك الأجزاء الصغيرة الدقيقة مختلفة الأشكال والأحجام والألوان، بل والخامات أيضاً، لتُصنع اللوحات الفنية المتجانسة. عشرات الآلاف من القطع الصغيرة التي لا تتعدى المليمتر أحياناً تكوّن لوحات فنية غاية في الإبداع والجمال.



د. هويدا صالح

والفسيفساء أحد أقدم الفنون التصويرية التي عرفتها مصر القديمة، ويتم تشكيل اللوحة الفسيفسائية عادة من انتظام عدد كبير من القطع الصغيرة، وعادة ما تكون ملونة وتكوّن بمجملها صورة تمثل مناظر طبيعية أو أشكالاً هندسية أو لوحات بشرية أو حيوانية.

وتتألف الفسيفساء بمفهومها الكلاسيكي من فصوص مربعة صغيرة، تشكلت في ألواح كبيرة تزين جدران الأماكن العامة وقبابها وأراضيها، من معابد وكنائس وقصور. وقد انتقل هذا الفن من مصر القديمة إلى الحضارة الهلّينستية، ثم انتقل إلى الرومان، ثم إلى العرب



فن يحتاج إلى وعي دقيق بالعلاقة بين الكتلة والفراغ وإلى كثير من الصبر والمهارة

لوحاته ومقتنياته في أغلب المتاحف الكبيرة في مصر وأوروبا

والمسلمين، وكانوا يقومون بتكوينات فنية ولونية من قطع الرخام والبلور والمعادن والأخشاب، لكن نظراً لصعوبته قلّ عدد الفنانين المشتغلين فيه.

ومن أبرز الفنانين الذين يعنون بهذا الفن ويولونه اهتماماً خاصاً الفنان المصري سعد روماني ميخائيل، الذي يشتغل بخامات شديدة الصعوبة في تجميعها بهذه الدقة، فهو يشتغل بقطع الزجاج الملون، ولا يقوم بتشكيل الأشكال الإنسانية فقط، بل يقوم بتشكيل لوحات للطيور والطبيعة والأيقونات الدينية، بل والشخصيات الأسطورية.

اشتغل ميخائيل على هذا الفن التراثي، وكوّن لوحات تصلح لأن تكون جداريات، فتصل الواحدة منها إلى أربعة أمتار مربعة، تتكامل فيها أجزاء من الزجاج الملون، تصل مساحة كل جزء من تلك الأجزاء أحياناً إلى أقل من المليمتر الواحد! وهو يختار الأبعاد والاتجاهات لهذه القطع الدقيقة لتكون معالم اللوحة واضحة، على الرغم من تشابه الألوان.

استخدم الفنان قطعاً متناهية الصغر من عجائن الزجاج، وعبر عشرات الآلاف من الأطياف اللونية، ليبدع لوحات متميزة وبديعة، حيث تتكون كل لوحة من عشرات الآلاف من القطع الدقيقة: كل قطعة تتداخل وتتكامل مع الأخرى مثل قطع الألماس، وكأن الفنان يصوغ عقوداً من المجوهرات والأحجار الكريمة، ولا غرو في ذلك فقد كان روماني صانع مجوهرات قبل أن يمارس فن الفسيفساء، حيث عمل لقرابة العشرين عاماً في صناعة المجوهرات، فنقل إحساس ومهارة صانع المجوهرات إلى صناعة لوحات الفسيفساء، من حيث اختيار مقاسها ودرجة لونها وطريقة واتجاه وضعيتها، بما يؤكد الفكرة والأسس الفنية التي عامل بها قطع الفسيفساء، باعتبارها قطعاً من الألماس

وأغلب أعماله لوحات من أعمال المستشرقين، الذين رسموا نساء الشرق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كذلك اشتغل على لوحات لمشاهير الفن مثل: فان جوخ، وروبنز.

كما رسم سعد روماني بورتريهات لمشاهير الثقافة والفكر والفن في العالم مثل: نجيب محفوظ، وفيروز، وعمر الشريف، وبيتهوفن،











نماذج من أعماله

وآينشتاين، وتشايكوفسكي، وروبرت دي نيرو، وأوبرا وينفري والملكة إليزابيث.

وفي لوحة (الراقصان) يستخدم سعد روماني قطع الزجاج بألوان دافئة مثل الأصفر والأحمر والبرتقالي، مع تداخلات مع الأزرق والأخضر، ليعبر عن الانطلاق والرغبة في التحرر والانعتاق، وكأن الراقصين يريدان أن يغادرا اللوحة مع فرد الذراعين والجذع إلى الأمام.

وكذلك في لوحة «العاشقان» ساعدته الألوان الدافئة، الحمراء والصفراء والبرتقالية على إظهار اللوعة والشغف، ودفء العشق. كما أن الطبيعة المحيطة بهما تشاركهما إحساس الدفء، فكل شيء في اللوحة يوحي بذلك الدفء اللوني.

في لوحة (الأميرة الفرعونية) وظف سعد روماني الموتيفات الفرعونية التي استخدمها المصري القديم، كما استخدم نفس الألوان التي استخدمها الفنان المصري القديم.

أما في لوحة (كيوبيد)، فقد استخدم اللون الكريمي، الذي يشكل مزيجاً من اللون الأبيض والأصفر، وجسد الملاك الأسطوري الذي يمثل رسول العشق مع جناحين من اللون الأبيض، أما الخلفية فجاءت بألوان باردة: لتفسح المشهد لجسد الملاك الأسطوري الصغير، ولتشدَّ عيني المتلقي لجسده الأسطوري فقط.

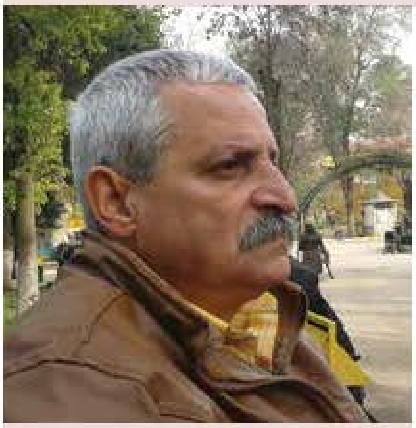
أقام الفنان سعد روماني معارض في مصر بدار الأوبرا المصرية ومركز محمود سعد. وكذلك في معظم دول أوروبا مثل إنجلترا وهولندا وفرنسا وإيرلندا، وكندا، وهو عضو الرابطة البريطانية للفسيفساء، وعضو الجمعية الأمريكية لفناني الموزاييك، وعضو جمعية محبي الفنون الجميلة، وعضو «أتيليه» القاهرة، وعضو جمعية أصالة للمحافظة على التراث، فضلاً عن أنه عضو نقابة الفنانين التشكيليين في مصر.

من أقدم الفنون التصويرية وقد انتقل بداية من مصر الفرعونية إلى الرومان ثم العرب



في ورشته

أصوات



أنور محمد

المخرج العربي

ومشروع النهضة

المُخْرِجُ المسرحي العربي لا يشتغلُ على مشروعٍ فكري جمالي، فالمسرح عنده كلام من حوار بالكلمات، أو من صورةٍ كما يريدُ مسرحيو ما بعد الدراما، وبالتالي، وهنا المشكلة: أنَّنا لم نؤسِّس لـ (عقلانية عربية) للحياة، في الثقافة عموماً، وفي الفلسفة والمسرح خصوصاً. وكأنَّنا أُمَّة لا غرائزَ عندها، ولا عواطفَ، ولا حدس، ولا أحلامٍ، ولا مستقبلَ، ولا حماسةَ، ولا بطلَ جدليّاً، لا في الواقع ولا في الفنون. وهنا نسأل العقل العربي: الحقوقي والديني والعلمي والسياسي: لماذا لا تُفكِّر؟ وَمِنْ أتيت بكلِّ هذا الجهل؟

مِنْ قَبْل، أريستوفانيس كان يَكتبُ ويُخرجُ مسرحياته، ومن ثمَّ شكسبير، وموليير، وبريخت، وآخرون. ونجحوا، عاشوا مُخرجين لأنَّهم بحثوا في الماديات كما في المجرَّدات، بحثوا في الفلسفة المادية لحياة الناس عن العدالة، والحق والخير، والحب، والجمال. تحقيقاً للفروسية، ضدَّ من كانوا يمتلكون المال والسلطة، فعاشوا ولايزالون، مؤلفين كما مُخرجين. وهذا ما يدفعنا فنسأل: أو ليس هُناكَ مُخرجٌ مسرحيٌ صاحبُ علامةٍ فارقة، علامة مرموقة – صاحب سيمفونية، صاحبُ فكرٍ تجريدي: فكرٍ مادي يكسرُ فيه طريقة الإخراج الروتيني التقليدي. مُعظمُ العروض تشبهُ أو تقلدُ بعضها أو تُكرِّرُ حالها. الإخراجُ فعلُ يقوم على منهجٍ فلسفي ليحلَّ مشاكلنا مع القباحة. في تونس فَعَلَها الفاضل الجعايبي، وفي سوريا فعلها فواز الساجر، وفي الكويت فعلها صقر الرشود. المخرجُ المسرحي كما الفيلسوف: هو مُفكِّرٌ اجتماعي يقومُ بحثُه الجمالي، فيما يقومُ به في الإخراج، على الرياضيات والمنطق، بعيداً عن الاستجرار والاجترار الفكري. هو يواجه الصراعات التي في المسرحية بالفكر– وبالحدث الذي نوجَدُ به ويتعدَّد: واحد + واحد + واحد + اثنان: وهكذا، لا نهاية. لا تكفي السياسة ولا الحب، حتى ولا العلْم، لصنع مشروع مسرحي. إنَّما يلزمه الرياضيات والمنطق، فنحن نُوجَدُ بالتَّعدُّد. فالحدثُ على الخشبة وليس في (النص) هو تعدُّدُ ونُموُّ الأفعال/الصراعات بشكلٍ مُنظَّم، وهذا ما فعله في السينما العالمية بازوليني وآيزنشتاين و.. ويوسف شاهين.

فمشروعهم الإخراجي لم يذهب إلى العَدَمْ، ولا إلى العَجزْ. كانوا ماديين أصحاب بصيرة عميقة: الحدثُ عندهم– أحداثُهم هي موقفٌ بصري مفاجئٌ فيه كشفٌ: فكلُّ ما كان مُختبئاً وخائفاً في الرأس والصدر يخرجُ قوَّة، موقفاً يُغيِّر، موقفاً يحمينا، أقلُّ ما يحمينا: من اليأس، موقفاً يبعثُ الأمل. فكلُّنا يبحثُ عن (الخالدْ) عن الجوهر الإنساني– ذاتنا التي تدوسها عجلات العولمة. فالإنسان قويٌّ بالكبرياء التي في الفكرة: الفكرةُ التي تصير حدثاً في المشهد/ الصورة المسرحية، وكذا السينمائية.

لا بد أن يشتغل المخرج العربي على مشروع فكري جمالي بعيداً عن الكلام والحوار

المسرح: العرضُ المسرحي، ليس دَعماً أو داعماً لذاكَ الذي يجلسُ على اليمين أو في الوسط أو على اليسار، لأنَّه ليس بَبَّغاء. كما قلنا هو فعلُ كَشفٍ، هو حدثٌ يُغيِّر وليس يُفسِّر العالم، مستخدماً الكلمة– لأنَّه بالأساس نصٌّ أدبي من كلمات تتصارع، من كلماتٍ تُفجِّر مثلما تُهدِّئ، كلمات تفعلُ، تتفاعلُ نحو تغيير ما لم يكن ليتغيَّر لولا الصراع: الحدثُ الذي يذهب ليُحقِّق الوجودَ بدلَ حالةِ العدَم. فالعرضُ المسرحي كما فهمَهُ فاضل الجعايبي وفواز الساجر وغيرهما هو «معركةٌ فلسفية» لها شروطها وميكانيزماتها ضدَّ الجمود والهشاشة والعَدَمُ العقلي الذي يُضيِّعُنا، بل ضيَّعنا كأمَّةً. والذي تفرضه علينا الأيديولوجيا العالمية الحاكمة، وهي تُخضعنا ترغيباً وترهيباً، تُرغمنا على خدمتها، على طاعتها، فنتحوَّل من مستقيم إلى قوس، وإلى ذُرار.

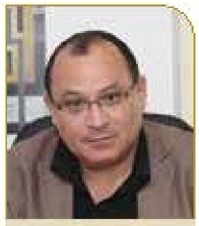
لماذا ربحنا (النص) الأدبي في المسرح، ولم يتحوَّل كـ«رأسمال» ثقافي على يد المُخرجين المسرحيين العرب للمُساهمة في خلق وبعثِ نهضةٍ عقلية؟ إنَّ ما نراه من عروضٍ مسرحية محلياً وعربياً يضعنا أمام تحولات، ولكن مأساوية لحال العقل الإخراجي في المسرح، لأنَّه يتمُّ مسخُ النهضة، ولنبقى في ضياع فلسفي. فما نفعله في المسرح، نفعله في السينما والآداب والفنون عموماً، وكأنَّنا نُنقِّب عن قطرة ماء في صحراء ملتهبة. مَنْ كَتبَ علينا كأمَّة أن نرقص ورأسنا مُطوَّق بحبل المشنقة؟!

زمن الممثل المحترف آخذ في الأفول

(روما) فيلم عن (النوستالجيا)

نال ثلاث جوائز أوسكار

يبدو أن زمن الممثلين المحترفين آخذ في الأفول، فمع تطلع المخرجين للبحث عن وجوه غير مستهلكة، ومع حرصهم على أن يكون أبطالهم قد عاشوا في الواقع تجربة مماثلة لما سيقدمونه من أدوار، يصبح الرهان الأكبر والأصدق على وجوه جديدة تصافح الكاميرا لأول مرة.



أسامة عسل



فعلتها المخرجة اللبنانية نادين لبكي في فيلمها (كفر ناحوم) الذي وصل للقائمة النهائية لترشيحات الأوسكار، واختارت أبطالها من شوارع بيروت ومن اللاجئين الذين تطرح قضيتهم، ومثلما استعان المخرج المصري أبوبكر شوقي في فيلمه (يوم الدين) بأحد مصابي مرض الجذام (راضي جمال) ليكون بطلاً لفيلمه بدلاً من الاستعانة بممثل محترف، وإجراء مكياج له واستغراقه في تدريب طويل في محاولة للاقتراب من صورة مريض الجذام الحقيقية.

وفعلها المخرج المكسيكي خوان كوارون، مع بطلة فيلمه (روما)، الذي فاز بثلاث جوائز أوسكار في الدورة الأخيرة ٢٠١٩ حيث نال جائزة أفضل مخرج وجائزة أفضل فيلم أجنبي وجائزة أفضل تصوير سينمائي، بعد أن أعياه البحث عنها بملامحها السمراء، التي لم تغب عن ذاكرته، وإصراره على أن يحقق هذه الملامح في بطلته الخادمة كليو، فخاض من أجلها رحلة بحث طويلة، التقى خلالها بممثلات محترفات، لم يجد في أي منهن الشكل والروح اللذين يبحث عنهما، حتى عثر على ضالته في (ياليتزا أباريسو) المدرسة بإحدى مدارس (مكسيكو سيتي)، والتي لم يخطر ببالها أن تصبح بين يوم وليلة بطلة لأحد أهم الأفلام العالمية، بل إنه اتبع منهجاً مغايراً في التعامل مع ممثليه، فلم يمنحهم السيناريو كاملاً، وإنما كان يعطيهم مشهداً قبل التصوير حتى يحصل على انفعالاتهم الأولى بنفس عفويتها.

فيلم (روما) الذي حصل مخرجه خوان كوارون على ثلاث جوائز أوسكار، بعد أن توج بجائزة الجولدن جلوب عن نفس الفئة، وجائزة الأسد الذهبي من مهرجان البندقية في دورته السابقة، إنه أحد الأفلام التي تثير النوستالجيا Nostalgia والذكريات، إذ يعكس طفولة مخرجه ووفاءه لمربيته، وقد اختار عنوانه (Roma) من تلك الضاحية التي عاش بها طفولته بمدينة مكسيكو سيتي، يهدي المخرج فيلمه إلى مربيته (ليبو) التي استلهم شخصية بطلته كليو منها، ويمنحها البطولة ويرصد ردود أفعالها مصوراً أدق انفعالاتها معتمداً تقنية (الأبيض والأسود)، التي تعبر عن زمن ولى يثير لديه الحنين.

سبعينيات القرن الماضي فترة طفولة المخرج المولود عام (١٩٦١) بينما المكسيك تعيش مرحلة اضطرابات سياسية، في ظل مظاهرات الطلبة ضد الحكومة، ومذبحة (كوربوس كريستي)، يقدم المخرج هذه المشاهد بعيون بطلته كليو، التي تتابعها خلال وجودها بمعرض للأثاث، مع جدة الأطفال التي تصطحبها لشراء سرير لمولودها القادم.

ولا تستغرق هذه الأجواء السياسية سوى لقطات معدودة كخلفية لذلك الزمن الذي

عاشه المخرج في طفولته، فهو لم يكن معنياً بها قدر اهتمامه بما يجرى لبطلتيه؛ صوفيا ربة العائلة، وكليو المربية. امرأتان على اختلاف طبقتهما الاجتماعية تتقاطع أزمتاهما معاً، صوفيا التي تبدو منذ اللقطات الأولى للفيلم كم تعيش حياة مستقرة مع زوجها الطبيب وأطفالها الأربعة والجدة داخل منزل من طابقين، عائلة تبدو سعيدة، الأم تنشغل بالأطفال ودراستهم ونزهاتهم، وبرغم غياب الزوج وسفره المتكرر، فإن حضوره يبدد هذا الغياب ويشاهد التلفزيون مع الأطفال في أمسياتهم، وتجلس كليو تشاركهم لحظات البهجة محتضنة الأطفال.

هذا الصفاء لا يستمر طويلاً، وفي قرار صادم يقرر الأب التخلي عن الأسرة، بعد أن تسللت إلى حياته امرأة أخرى، تستعطفه الزوجة ليبقى، تخفي الأمر في البداية عن أطفالها، تخبرهم بأنه في رحلة لكندا وتواجه نفسها بأنها اضطرت إلى أن تكذب عليهم، لكن الأطفال يلمحونه ويتأكدون من انفصاله عنهم.

(كليو) التي تقضي يومها بين تنظيف المنزل وترتيبه، وحتى تنظيف مخلفات الكلب وتقاسمها خادمة أخرى هذه المهام، لكن يبقى لكليو دور أهم وهو متابعة الأطفال وإيقاظهم للمدرسة وإيوائهم للنوم وسماع حكاياتهم، في أحد مشاهد الفيلم تخرج العائلة ومعهم المربية لنزهة إلى الشاطئ، ويقفز أحد الأطفال إلى المياه فيجرفه التيار، بينما عينا كليو تتابعه وتهرع إليه لإنقاذه برغم عدم إجادتها السباحة.

تتعلق (كليو) بشاب، يهوى الألعاب القتالية (فيرمين) حيث تشاهد معه أحد الأفلام، يستأذنها لثوانٍ، يختفي، تبحث عنه، تفشل في العثور عليه، تجلس فوق أحد الأرصفة، تسكن الحيرة وجهها، تبحث عنه بين أصدقائه حتى يخبرها أحدهم بمكان يتلقى فيه تدريباته، تذهب إليه، يهددها ويتوعدها ويتركها في ذهول وخيبة أمل، إحساس الغيبة يجمع بين المرأتين، لكن ذلك لا يوهن من عزيمتهما، ولا يدفعهما للتباكي، ويؤكد المخرج من خلال هذه المشاهد تفاصيل العلاقة الإنسانية التي تجمع بين السيدتين من جهة، والمربية والأطفال من جهة أخرى وكأنها واحدة من أفراد الأسرة.



المخرج ألفونسو كوارون

تختفي الموسيقا التصويرية عن مشاهد الفيلم، بينما تنساب المشاهد في عذوبة وإنسانية، وبينما يتم نقل (كليو) لتضع مولودتها نتابع حالة القلق التي انتابتها هي وصوفيا والأطباء في غرفة الولادة، ليكتشف الجميع أن المولودة ولدت ميتة بعد كل ما لاقته الأم الشابة من معاناة انعكست على جنينها.

في مهرجان فينيسيا، وعقب فوز ألفونسو كوارون بجائزة الأسد الذهبي أكبر جوائز المهرجان، قال: إنني أهدي الجائزة إلى ليبو ويقصد مربيته ليبوريا رودريجوز، وفي الحقيقة فإنه يهدي فيلمه لكل النساء، فهو في تقديري رسالة حب من المخرج المكسيكي لكل نساء العالم، ولعل افتتان الجميع به في كل عروضه العالمية، ما يؤكد حالة العذوبة والشجن التي غلفت أحداثه من دون أن تسقط في فخ الميلودراما.

وقد برعت البطلتان (مارينا تافيرا) في شخصية الأم صوفيا، التي بدت قوية وقادرة على أن تدير حياة أسرتها، و(ياليتزا أباريسيو) في دور كليو التي تواصل أداء عملها بكل حب تجاه الأطفال.

ألفونسو كوارون، الذي حصل على جائزة أوسكار لأفضل إخراج ومونتاج عام (٢٠١٣) عن فيلم gravity كأول مخرج مكسيكي يفوز بجائزة الأوسكار، كما أخرج أفلاماً أخرى وهي: (هاري بوتر)، و(سجين أزكابان)، و(باريس أحبك)، و(أطفال الرجال)، ثم (جاذبية) اختار في خامس أفلامه أن يعود إلى بلده الذي لم يفارقه برغم إقامته في أمريكا؛ لذا يبث حنينه لسنوات طفولته البعيدة، ويتحول هنا إلى صانع أفلام حقيقي، فهو ليس فقط المؤلف والمخرج، بل قام بتصويره ومونتاجه أيضاً، وتقوم بتوزيعه شركة نتفليكس.



الأم صوفيا تواصل دورها في غياب الأب

رحلة بحث عن البطلة تنتهي باختيار معلمة تواجه الكاميرا لأول مرة

خوان كوارون الفائز بالأوسكار ورسالة حنين ووفاء إلى مربيته

أول مصري يعين مديراً للأوبرا

سليمان نجيب

سيطر الفن والأدب على كل جوانحه





ناجي العتريس

من منا ينسى خفيف الظل الذي حسبه الأستاذ حمام (جنايتياً) في فيلم (غزل البنات) الخالد ودار بينهما حوار غاية في الإبداع وخفة الدم؟! إنه الفنان سليمان نجيب، الذي ولد في (٢١ يونيو ١٨٩٢) لأسرة عريقة، فقد كان والده الشاعر والأديب مصطفى نجيب الذي كان مديراً للأقلام العربية بسرايا عابدين، ثم مديراً للإدارة بالداخلية، وكان صديقاً للزعيم مصطفى كامل وهو مؤلف (حماة الإسلام)، و(أحلام الأحلام)، وصاحب أغاني مثل، (يا دايق النوم اوصف لي أماراته)، و(الليل أهو طال وعرف الجرح ميعاده) وقد كانت أغاني شهيرة في وقتها، أما خاله فهو أحمد زيوار باشا رئيس وزراء مصر الأسبق، وابن عمومته الشاعر أحمد زكي أبوشادي.

هذا الرجل سيطر الفن والأدب على كل جوانحه وأخذ بلبه فانجذب لهذا العالم السحري انجذاباً لا فكاك منه، والذي لا يعرفه الكثيرون أن سليمان نجيب تمتع بموهبة أدبية من نوع خاص، فقد كتب المقالات النقدية في الفن، وبعض القصص القصيرة وكان ساخراً كبيراً وكتب في مجلة (الكشكول) ذائعة الصيت في القرن الماضي حلقات بعنوان (مذكرات الأسطى) تحت اسم مستعار وهو الأسطى حنفي أبو محمود، وصدرت هذه المذكرات في كتاب عام (١٩٢٢) بمقدمة للصحافي والأديب فكري أباظة، وهو كتاب ظريف فيه نقد قاس للمجتمع، وتشعر عند قراءته وكأن سليمان نجيب يحدثك بنفسه وأنتما تجلسان في مقهى شعبي!

وقد أراد سليمان نجيب أن يدرس الفن، لكنه بعد حصوله على البكالوريا نزل عند رغبة الأسرة والتحق بمدرسة الحقوق، وبدأ حياته بالسلك الدبلوماسي وعمل قنصلاً لمصر في إستانبول، وبعد عودته إلى مصر عمل سكرتيراً ومديراً لمكاتب العديد من الوزراء، وكان آخر وزير عمل معه علي ماهر باشا. وفي أثناء عمله في مصر لم يستطع مقاومة انجذابه للفن وعشقه للتمثيل؛ فالتحق بجمعية أنصار التمثيل، ضارباً بوضعه الوظيفي عرض الحائط ومارس الفن الذي يهواه، برغم الضغوط التي مورست ضده حتى صدر قرار بفصله من وزارة الخارجية عام (١٩٢٦)، ورئس فيما بعد جمعية أنصار التمثيل التي أنشأها المرحوم محمد عبدالرحيم، وقام برعاية العديد من المواهب الفنية والتي كان لها شأن بعد ذلك مثل ميمي وزوزو شكيب والسيد بدير وسعيد أبوبكر. وفي عام (١٩٣٢) شارك في أول فيلم سينمائي له وهو (الوردة البيضاء) مع عبدالوهاب، وفي هذه الفترة عُين وكيلاً لدار الأوبرا ثم مديراً لها وكان أول مدير مصري للأوبرا وذلك عام (١٩٣٩)، وظل في منصبه هذا نحو (١٤) سنة ثم استقال منه عام (١٩٥٣) حتى يتفرغ للسينما والمسرح.

كما كان سليمان نجيب حريصاً على متابعة الحركات الفنية في العالم، خاصة في أوروبا من خلال جولاته السنوية



دار الأوبرا قديماً

هناك، فيدعو أحسن فرقها إلى موسم التمثيل بالقاهرة؛ ليمتع المصريين ولا سيما الذين لا تمكنهم ظروفهم من مشاهدة هذه الفرق في بلادها، ولكنه كان يشكو من أن الممثلين والمخرجين المصريين لا يحضرون كثيراً هذه المسرحيات، وكان يحزُّ في نفسه ألا يرى أحداً منهم حاضراً في تلك الليالي التي تقوم الفرق الأجنبية بالتمثيل على مسرح الأوبرا، وكان سليمان نجيب يتمتع بأخلاق الفرسان ولا يحمل حقداً على أحد، ويحب الخير للآخرين كما يحبه لنفسه بل أحياناً أكثر، وقد حدث له حادث عجيب ظل يردده طوال حياته لأصدقائه عندما كان وكيلاً لدار الأوبرا في الوقت الذي كان مديرها نصف أجنبي، وكان هذا المدير يقيم في بنائها إقامة دائمة، وحينما بلغ سن الإحالة على المعاش ووجب أن يخرج من دار الأوبرا ويبحث عن مسكن ليحل محله سليمان المرشح الوحيد بعده للمنصب، بكى الرجل أمام سليمان بكاءً حاراً حتى تأثر سليمان لحاله وبكى لبكائه ووعده بأنه لن يدخر جهداً في سبيل مد خدمته عامين آخرين، وذهب سليمان وقابل أحمد حسنين باشا رئيس الديوان في ذلك الحين وكاشفه برغبته في أن يلتمس من الملك مد خدمة مدير الأوبرا الأجنبي رأفة بحاله، وسأله أحمد حسنين: كيف تطلب هذا الطلب وأنت المرشح الوحيد لهذا المنصب؟ فأجابه سليمان: أعرف ذلك ولكن الرجل مقطوع من شجرة، وهو فقير لا يملك إلا مرتبه وأنا لست في حاجة إلى هذا المنصب وأستطيع أن أنتظر.

سليمان نجيب كان مقتبساً ممتازاً، وقد اقتبس المئات من المسرحيات عن كتاب عالميين وقام (بتمصيرها)، وذلك لإجادته عدة لغات، وقد ألف وأخرج أكثر من (٤٠) مسرحية، ومن مسرحياته المحببة إليه: (في بيوت الناس)، و(الغيرة)، و(عفريت مراتي)، و(أخيراً تزوجت)، و(٦٦٧ زيتون)، وشارك في العديد من الأفلام التي حُفرت في ذاكرة السينما المصرية مثل: (غزل البنات)، و(ليلى بنت الأكابر)، و(ليلى بنت الفقراء)، و(لهاليبو)، و(الزوجة السابعة)، و(ورد الغرام)، و(أصحاب السعادة)، و(يا حلاوة الحب)، و(نهاية قصة)، (قبلة في لبنان)، و(الآنسة ماما) وغيرها. وقد شهدت السينما بسببه ما رفع شأنها في مصر وسمعتها في الخارج، وما أرضى الفن وأعجب الجمهور، على حد تعبير طاهر الطناحي.

والمعروف عن سليمان نجيب أنه كان يتمتع بخفة دم لا تبارى، ويحب المرح والتنكيت غير عابئ بالأمور المادية، لذلك أوصى قبل وفاته بنقل كتبه وتحفه وهداياه لدار الأوبرا، وكتب شقته لخادمه وسيارته للسائق وكتب لامرأة كانت تأتي لتعد له طعامه جزءاً من ميراثه بل ورمم لها بيتها وتوفي وحيداً في (٢٧ سبتمبر عام ١٩٥٥) بعد أن ملأ الدنيا إبداعاً وفناً وظرفاً.


من فيلم «لهاليبو»


مع زكي رستم في فيلم «ليلى بنت الأكابر»


من فيلم «غزل البنات»


أحمد زكي أبو شادي


السيد بدير


مصطفى كامل

عارض رغبة أسرته واستقال من وزارة الخارجية ليعمل فناناً

انجذب إلى عالم التمثيل والتأليف الأدبي وتمتع بخفة دم محببة



فيلم «غزل البنات»



فيلم «الوردة البيضاء»

توظيف الموروث في الأدب الإماراتي

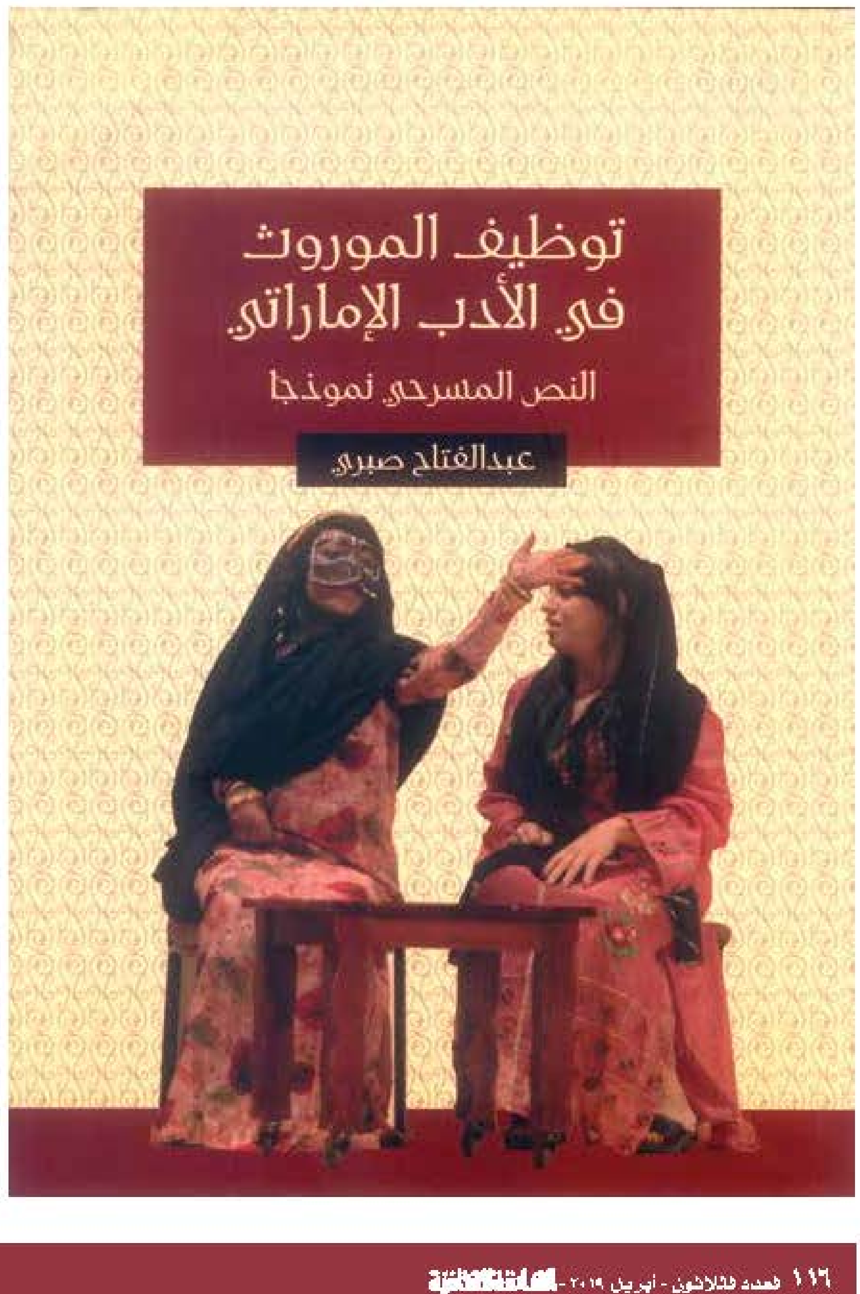
عبدالفتاح صبري

يقدم المسرح نموذجاً



محمد حسين طلبي

ضمن سلسلة الكتب التي تصدرها مجلة «تراث»، والتي تحاول تعميق المفهوم والذهاب بعيداً في تقديم الصورة الحقيقية له، نتعرض اليوم إلى الكتاب المهم (توظيف الموروث في الأدب الإماراتي.. النص المسرحي نموذجاً).. للأديب والباحث عبدالفتاح صبري، الذي عايش ولايزال المناخ الأدبي والفكري والاجتماعي في الإمارات لأكثر من ربع قرن من الزمان، وبطبيعة الحال اقترب أكثر من الحراك المسرحي فيه..

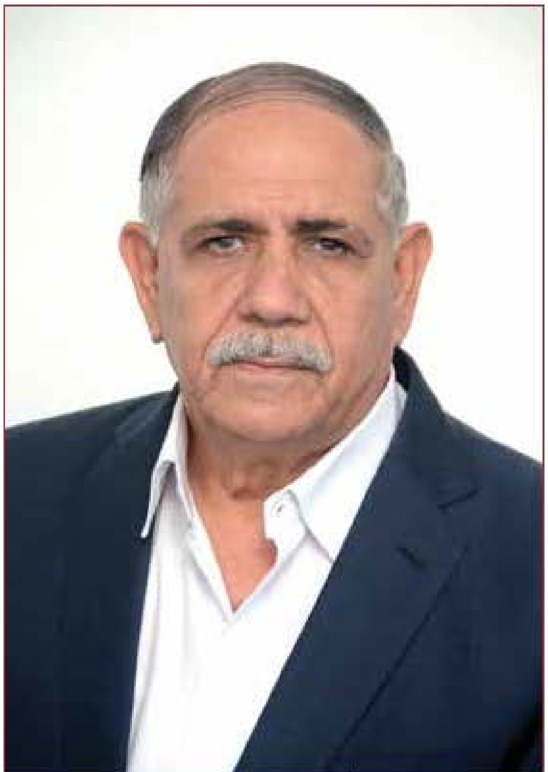


هذا الحراك الذي تجاوز عمره الآن الخمسين سنة، والذي مثّل واحدة من أهم اللوحات، التي لامست ذلك الموروث وحاولت بعثه بطرق شتى، مستغلة المهرجانات المسرحية التي تداولت على خشبات الشارقة بشكل خاص، وعلى غيرها بطبيعة الحال في الدولة وخارجها، وقد رصد عبدالفتاح صبري، أهم المرتكزات التراثية التي كانت حاضرة في ذلك المسرح بحيث منحته نكهته وهويته.

وقد لخصها الرجل في جملة من الثوابت، التي كانت تتكرر بشكل لافت أكثر من غيرها وهي تتمثل في المثل الشعبي، والحكاية الشعبية، والأغنية الشعبية، والمعتقدات الشعبية، والشعر النبطي.

وكلها مرتكزات تاريخية وثقافية أسست للحياة الجميلة على هذه الأرض.

ويلاحظ في البداية، أن المسرح الإماراتي بشكل عام لم يتعامل بعد بالجدية الكاملة أو بالاستخدام الأمثل لهذا الموروث، على رغم أهميته وغناه واحتفاظه بعناصره المتعددة والمتباينة.. ويرجع صبري ذلك إلى أن النص المسرحي الإماراتي، والذي يُعتبر الرافد الأول والأهم لتواتر العملية المسرحية كان يعتمد على نصوص عربية وعالمية مترجمة، إلى أن استقامت له الطريق وراح يوجد لنفسه المعادلة المناسبة، التي تطعم نكهته وتجعلها حاضرة بهذا الموروث وبغذاه الباذخ.



عبدالفتاح صبري

وعلى اعتبار أن المثل هو لون من ألوان التعبير الشفهي، يمتاز باختزاله وبلاغة تركيبه، كما أنه سهل الحفظ والتداول – كما يقول صبري – فإن مرجعيته تصبح جدّ مهمة في معياريتها، التي تصف سلوك الناس وتصرفاتهم حيال الحوادث والظروف والمناسبات، لذلك كان حاضراً وبقوة في النصوص المسرحية، سواء في العناوين أو ضمن الأحداث.. وها هو عبدالفتاح صبري، يرصد هذا الحضور في عدد كبير جداً من المسرحيات، التي تعاقبت على الخشبة ومن مختلف الإمارات، وعبر المراحل الزمنية المختلفة، وعندما نقترب من جملة المسرحيات تلك، نجد أن التوظيف يتم بالدرجة الأولى في العناوين التي توحي عادة بالمضامين، ونلاحظ كذلك أن معظم تلك الأمثلة أو (العناوين) هي متداولة وبشكل واسع في الحياة العربية الأوسع، غير أن اللهجة المحلية تحاول أن توطنها، وهذا دليل على التأثير المتبادل، الذي أحدثه الوجود العربي في الإمارات.

أما الحكاية الشعبية في النص المسرحي، فقد أفرد لها عبد الفتاح صبري كذلك جزءاً مهماً من كتابة القيم، حيث أشار على مجموعة واسعة من الأعمال، التي فعلت فعلها الثقافي في البلاد، وكانت تعتمد على هذه الحكاية، التي تكرس البطل بشكل عام بالضبط كما في كل البلاد العربية.. فالبطل كما نعلم هو الرمز القادر على التصدي والحماية و.. و.. وفي الختام هو المنتصر على كل القوى الظالمة، وبالتالي هو الذي يحقق أحلام المجتمع الذي يدعمه ويرعاه دائماً، وعادة ما تكون الحكاية الشعبية هذه في المسرح ذات دلالات سيميائية كما يؤكد صبري، حيث إنها تعبر بشكل قاطع عن واقع معيش، بحاجة دائماً إلى التنفيس عن مكبوتات طبقات البسطاء والمقهورين وتكون في ذات الوقت حافزاً لشحذ الهمم.

ويؤكد صبري، أن المسرح الإماراتي الذي مضى على وجوده بشكل فاعل أكثر من خمسة عقود قد وظف وبشكل لافت هذه الحكاية، غير أن التوثيق لها لم يتم كما يجب مع الأسف، ويرصد الرجل بعض ما أمكن الوصول إليه مثل: (حبة رمل – ناجي الحاي)، (خرزة الجن – ناجي الحاي)، (ليلة زفاف – سالم الحتاوي)، (الياثوم – سالم الحتاوي)، (جميلة – جمال مطر).

ويبحر صبري في دراسة العديد من المسرحيات، مُبيناً مكانة الحكاية الشعبية فيها بعوالمها السحرية، وبالأخص عندما تقتحم عالم الأطفال وتدغدغ خيالاتهم بحكايات الجن والخوارق.. وعندما يقترب من الانتهاء هنا يذكر بأن هذا المسرح لم يتطرق إلى قصص السير، مثل سيرة بني هلال وعنترة وحرب البسوس وغيرها من الموروثات العربية، التي وجدت الاهتمام في باقي المحيط العربي مشرقاً ومغرباً.. وهذا الأمر يحتاج برأيه إلى فتح أسئلة جادة حوله.

أما توظيف الأغنية الشعبية، فإن الرجل يورد له كذلك شطراً مهماً في دراسته اللافتة والقيمة، على اعتبار أنها شائعة ومنتشرة بين الناس، وخاصة الطبقة الشعبية منهم، والجزء الكبير منها ظل في الذاكرة محافظاً على لحنه، فكان رابطاً جميلاً للأجيال.

وبعد أن يصنف الرجل تلك الأغاني إلى أغانٍ اجتماعية، وأغانٍ للأفراح، وأغانٍ للبحر، وأغانٍ عامة.

ينطلق في سرد الكم الكبير منها وما له من نكهات المناسبات والظروف، وتتسم كلها بدقة الصورة وجمالية إبرازها، وبالأخص أغاني البحر التي كثيراً ما ترتبط بمظاهر الوداع، وما تصحبه من ألحان شديدة الأثر، أو حتى بعض أغاني الحرف البحرية المصاحبة دائماً لعناء وتعب البحارة، وهم يسعون قريباً من الشواطئ.

وفي استحضار الأغاني الشعبية تلك وإيجاد مكانة لها في المسرح الإماراتي، يورد صبري العشرات من الأمثلة، وكأن هذا المحور (الأغاني) تحديداً هو الأكثر ثراءً في تراث الإمارات، لذلك اقترب منه المسرح أكثر، كما يبدو، ولذا في نموذج أغاني البحر أجمل الصور لارتباطه بحياة الناس، وبخاصة حياة البحارة الذين يغادرون ودموع الرهبة

المسرح وظف الموروث المتمثل في المثل الشعبي والحكاية والأغنية والشعر النبطي

نجح المسرح الإماراتي في استثمار الموروث الشعبي لإثراء المشهد الثقافي باستثناء

ترافقهم، وحين يعودون تكون دموع الفرح في استقبالهم، وهذا المشهد نال حقه في المسرح الإماراتي، كما يؤكد صبري، ويضرب على ذلك العشرات من الأمثلة كأغنية توب توب يا بحر التي تحضر في احتفالات العودة بعد التعب. وهاهم مع عائلاتهم على بوابة اليابسة، يعيشون لهفة اللقاء مع الأهل والأبناء، كان هذا في مسرحية (ليلة زفاف) مثلاً، أما في مسرحية (راعي البوم عبَرني) فيردد أحد الأبطال ومعه البحارة:

آوه يا مال.. يا مال

آه من الدهر حين ينقض واعدي

ويلخص صبري العلاقة بالبحر هذه قائلاً: بالرغم من أن للبحر أغانيه المرتبطة بالغياب والعودة والفراق، فإنه قيلت أغان كثيرة مستجيرة به أو معظّمة له، أو مستنجدة منه، وحتى في أعماق البحر كان هناك حضور لافت للأغاني العاطفية:

جـفـت عـروقـي يـا بحـر

وانــت الـدفـى لـلـروح

آهـيـن يـصـرخ يـا بحـر

آهـــات فـيـهـا تـنـوح

ويعرف عبدالفتاح صبري المعتقدات الشعبية بأنها: (كل ما استقر في يقين الجماعة أو الناس وتضفر في قيمهم، حتى أصبح له قيمته المعنوية في حياتهم إلى أن يغدو قيمة أدبية).

ومن خلال هذا الرسوخ الذي يساعد على تأسيس الكثير من القيم في المجتمع، يمكن الكشف عن أي فعل اجتماعي يصدر عن الجماعة ويكرس بعض أساطيرها، ويضرب على ذلك العديد من الأمثلة كالاعتقاد بالأولياء والاعتقاد في السحر والشعوذة، وغيرهما من الخرافات الدارجة، وبشكل كبير كذلك في المنطقة العربية القريبة تحت صور وظلال مختلفة ومتنوعة، وقد وجد بطبيعة الحال المسرح الإماراتي لهذا الأمر الراسخ مساحة واسعة وزوايا كثيرة، وبذات الطريقة يستمر صبري في سرد وتحليل العديد من الأعمال، التي ارتكزت على هذا الموروث الراسخ، الذي يتوخى منه دائماً تحقيق المطالب، أو علاج الأمراض أو خلافه، مع التركيز على أن الكثير من هذه الأعمال، تكون الغاية منها تجارية وبشكل واضح.. ولذا في مسرحية (بقايا جروح) مثلاً لإسماعيل عبدالله، عندما يدور حوار بين شخصيتي جوهر وغبيشة، حيث تعبر وبقوة عن إيمانها الراسخ بما تعتقد عن الجن والشياطين، لدرجة أنها تدعو بها عليه؛ أي على جوهر.

كذلك في مسرحية (الياثوم) التي تعتمد وبشكل أساسي على فكرة الجن المتداولة وبكثافة في المنطقة العربية.. والمسرحي سالم الحتاوي، قدمها في شكل يظهر التعالق الذي لا ينتهي في الذاكرة الشعبية، برغم موجات التغير التي تنتشر في كل شيء، ومع ذلك يظهر هذا الجن حتى في شكل حيوان أليف تعودنا عليه في بيوتنا مثل القطة الناعمة الهادئة.

.. وهكذا تظل الخرافات تحوم حول الإنسان، الذي لم يتخلص وبشكل نهائي من بعض موروثه، لذلك كان على المسرح الإماراتي الفاعل تحذيره وبطريقته.

وعن حضور الشعر النبطي، باعتباره أحد أهم الروافد الشعبية المعبرة عن وجدان الناس في الخليج العربي بشكل عام، حتى شكل أحد أهم مراجعهم، التي استثمروها في كل محاور ثقافتهم قديماً وحديثاً، وبطبيعة الحال في علاقتهم بالمسرح، الذي عملوا على تنويع صورة من أجل خلق المناخ المناسب،

الشعر النبطي من أهم الروافد الشعبية المعبرة عن وجدان الناس في الخليج العربي

الحكاية الشعبية بعوالمها السحرية احتلت مكانة بارزة في أهم الأعمال المسرحية الإماراتية

اقترب المسرح من أغاني البحر لارتباطه بحياة الناس ومعيشتهم



سالم الحتاوي



إسماعيل عبدالله







أعمال مسرحية إماراتية

الذي يمنحه الرغبة والحضور.. وعلى اعتبار أن عامل اللحن (الموسيقا) مهم جداً في حيوية الأعمال المسرحية، فإن استثمار جمالية وطرب الشعر النبطي الملحون، كان في الكثير من المسرحيات الإماراتية موفقاً ومكملاً لجوانب شتى بالأعمال المسرحية.. جوانب البساطة والكرم والتكافل، التي أسست حياة الناس على مر السنين، وتوجت الشعر النبطي ناطقاً رسمياً باسم مجتمعاتهم المترامية الأطراف، وكانت فرص المسرح الحديث فيه حاضرة بكل وهجها.. في إعادة التذكير بتلك الحياة.. وبذات المعادلة يقدم صبري، النموذج تلو الآخر من الأعمال، التي تشيد وتعيد التذكير بهذا الموروث الصامد والحاضر بزهوه على المسرح وعلى الحياة الثقافية بشكل عام.

وكنموذج جميل على ذلك الحضور، لنا في مسرحية (خلخال) للمرحوم سالم الحتاوي، حيث تكون قصة الحب بين الرجل والمرأة هي الطاغية في خيال المؤلف الذي يتصور الأنثى (راقصة)، ويقابلها الشاعر كشخصية رئيسية يتداول على تمثيلها عدة شعراء منهم: سالم الجمري ورحمة الشامسي، وربيع بن ياقوت وعبد الله صالح، حيث تتواشج قصائدهم مع الحدث، كلٌ على حدة، وهذه واحدة منها:

احبك يا نظر عيني غناتي
واحب الأرض اللي تمشي عليها
واحبك حتى أكثر من حياتي
واصون الروح لأجلك واشتريها

وهكذا يبين صبري في دراسته المطولة هذه، دور الموروث الشعبي بشكل عام، ودور المسرح في استثماره، نظراً إلى أن هذا الفن (المسرح) هو واحد من أهم المرتكزات الثقافية التي ثبت دورها (كأب لجميع الفنون) في إثراء المناخ الثقافي بشكل عام، ليس فقط الإمارات، بل في العالم أجمع.

ونظراً إلى أن الإمارات العربية المتحدة تعيش اليوم حالة ثقافية استثنائية، بحكم كثافة وتنوع الوجود العرقي والإثني فيها، ومن مختلف دول العالم، فإن معظم نخبها الثقافية قد لجأت إلى استحضار الموروث الذي يجمعها.. وهو موروث نفيس يتم نثره مصابيح زاهية أينما وجدوا، وخير دليل على ذلك، هذا الكم اللافت من المسرحيات، التي توصل عبدالفتاح صبري بجد إلى اقتناصها وهي تلجأ إلى الموروث بشكل أو بآخر.

تعامل المسرح بجدية مع هذه المرتكزات الثقافية والاجتماعية سواء عبر العناوين أو المضمون الفكري أو الأغاني والموسيقا



لينا أبوبكر

جدلية المسرح والحياة

لعب مسرحي مع شكسبير

بين أن يكون المسرح هو الحياة، أو أن تكون الحياة هي المسرح، جدلية لا يمكن فك لاشتباكاتها سوى بالاشتباك معها.. لكن الأهم من مسرحة الحياة أو إضفاء الحياة كسمة أدائية على المسرح، هو الفرز السيميائي للكواليس، التي تشكل العمق الرئيس للمنصة، والمجال الكهرومغناطيسي للسيكلوراما!

النقطة التي ينطلق منها المسرح الشكسبيري هي الفراغ.. وهذا تحديداً ما تحتاج إليه لملء حيز مغلق بما يكفي من المُوَلِّدات الذهنية لإنتاج فكرة بحجم الوجود، أو ربما حتى أكبر أو أبعد امتداداً! ولكن هل شكسبير هو المسرح فقط، أم أنه الوهم الذي استعار من الحقيقة ما يعينه على تحقيقها؟ ربما لهذا لم يأت هذا الكاتب من العدم، لكنه جاء به إلى الوجود، ليعزز قيمة الفراغ كمطلق أبستمولوجي!

وبين ما كتبه وما نسب إليه، يقين يقبل القسمة على الشك، شكسبير الشاعر الوطني في إنجلترا، ابن صانع القفازات، لم يذهب بعيداً عن لعبة الأصابع بالكلمات، فصنع قفازاته الخاصة به، أخفت بصمات شريكه في منتوجه الإبداعي، وأبقت على يديه.. فهل كان هنالك استحواذ ما؟ أم أنه الزمن الذي يتكفل بإبقاء من يجيدون التفاعل مع كيمياء البقاء!

ربما لم يكن عيد القديس جورج الذي يصادف (٢٣) من أبريل، هو الميلاد الحقيقي للحقيقة، لأن شكسبير لم يرتبط بتاريخ محدد يؤرخ لولادته أو أي من أعماله بشكل دقيق وحاسم، ولهذا أثار الغموض الكثير من الشكوك، التي ساورته في مجمل أعماله، كأن الشك هو الثيمة الأساسية للشكسبيرية بكل حيثياتها، ومتعلقاتها.. شيء أشبه بالمفارقة حين يصبح المصير مرهوناً به في سياقين: السياق النفسي للنص، والسياق الزمني لكاتبه، هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار موجة التشويه التي جعلت أحد الصحافيين البريطانيين يرفض مسرحية تاجر البندقية، لأنها لا تناسب العصر وتجرح مشاعر الجمهور!

روبرت غرين، تعامل بطبقية فكرية حين نظر إلى شكسبير نظرة دونية، بسبب رتبته العلمية، التي لا تؤهله لسرقة المجد ممن يفوقونه كفاءة في عصره: كتوماس نلاشي وكريستوفر مالو.. قابله تقديس يصل لدرجة العبادة عند جمع آخر، ليس فقط على صعيد رفض الأدلة والوثائق التي تظهر ممارساته العادية كإنسان طبيعي، من الممكن أن يحاكم لأسباب مالية أو مسائل إرث مثلاً، أو معاملات تجارية بعيدة عن المسرح وشؤونه، إنما أيضاً على صعيد عبادة التمثال أو أنصاف الآلهة.. حتى إن اسمه نفسه لعب مع هذه النزعة الأسطورية، كشعار للنبالة والسلاح.. وكشاعر وطني لإمبراطورية لا تغرب عنها الشمس، ما يصعب عليك الاستغناء عن شبح شكسبير، للاكتفاء بدور شبح هاملت– كأحد أهم أدواره البطولية!

يقول شكسبير: (هذا العالم مرحلة.. وكل النساء والرجال مجرد لاعبين).. غير أنه لكل عصر رجل، وحده القادر على أن يتعدد في الجميع ليختصروا عصرهم فيه، تلك هي اللعبة إذن، التي تشبه وصيته على شاهد قبره، كأنه ترك لنا آخر ما تبقى من مسرحه: شبحه! تلك هي لعنته فعلاً، منذ أن غادر (مسرح العالم إلى غرفة قبره المتعبة)، مخلفاً وراءه إرثاً غامضاً، أقرب إلى التحذير منه إلى الوصية التي تردع أي محاولة لإزاحة ستار الأبد عن سريره الأخير، ولأن للإنجليز ما للإنجليز من جلال الرهبة والخضوع للوصايا، والصكوك، تم ترميم كنيسة الثالوث المقدس، ولم يجرؤ أحد على المساس بتربته، تحصّناً من لعنة الشاهد ولعبة المصير!

ولكن: ما قصة المسح الراداري الذي أجري للقبر؟ وكيف لا يكون شكسبير شبحاً، وقد تبين بعد المسح، خلو القبر من جمجمته؟ لم تكفهم التماثيل والنصب التذكارية التي أقيمت لهذا المسرحي حول العالم، ولا الرسومات التقريبية، لا المعالم الجنائزية في الكاتدرائيات وركن الشعراء، ولا البرامج ولا الكتب والمقالات التي دارت حوله وحول أعماله الإبداعية، فالجثة أهم من الميت، والشبح أهم من المسرح، لذلك تم رفض نتائج المسح، جملة وتفصيلاً، بما فيه الأنباء التي تم تداولها عن سرقة جمجمته وبيعها عبر سماسرة القبور، لماذا؟ لأن مسرحية القبر يجب ألا تنتهي أبداً بالفراغ، الفراغ هنا فشل ذريع للتاريخ والأثر والشبح! المسألة تتعلق

باكتمال مكونات الكائن الإبداعي، فاسمه ولغته وقبره، ثالوثه المقدس، وإرثه الحقيقي، في ذات الآن الذي لا يمكن لقبره أن يتكفل وحده بتحويله إلى شبح!

البطل الفخري لشكسبير (هاملت) الذي تفوق على كاتبه، خاصة عندما تقمصه في مناجاته: (أكون أو لا أكون!) جعل الرهان المسرحي على الوجود عبثاً وراثياً على الأشباح، وصدقة جارية على القبور. أما الميت، فلن يبارح خشبة المسرح، إلا بمقدار ما يسمح به الانزياح المرن من المقبرة إلى المنصة، وما ينجم عنه من ارتداد تاريخي كافٍ لتحرير الشبح من جميع أبطاله! كل هذه التصورات انثناءات أفقية، كامنة تحت السطح، وليس المطلوب نبش القبر، لتحديد معدل الانزياح، فالحقيقة لم تعد حكراً على الموتى، ولا على ورثتهم، إنما هي كل ما يتبقى من وهم المسرح.

نـدم فولتير على ترجمة شكسبير إلـى الفرنسية، وانضم إلـى قافلة الأعـداء، الذين استبسلوا بتحويل النصب التذكاري إلى صنم وجب تهشيمه، وهـذه هـي المعضلة، فصناعة الصنم لا تقتصر فقط على العبيد، إنما هي في واقع الأمر نزعة ملحة عند أولئك الذين يصنعون الصنم ليسقطوه، وهم أشد بلاء ممن يعبدونه.. مادامت ثقافة التشويه هي الوباء العنصري الـذي يجرد النقد الأدبـي من مناعته المهنية، خاصة أن شكسبير لم يكن مبجلاً في زمنه، ولكن تبنى الدفاع عنه إليوت وغوته والفيكتوريون، نسبة إلى فيكتور هوغو، الذي اعتبره أعجوبة مسرحية أو معجزة غير قابلة للتدمير، وهـو الـذي أثـر من حيث يـدري ولا يـدري، بـأجيال فنية ودراسـات طبية، عن الطبيعة البشرية اعتمدها سيغموند فرويد فيما أطلق عليه (علم النفس الشكسبيري).. بوحي من شبح هاملت على وجـه الخصوص، عـداك طبعاً عن وليام فوجنر وتشارلز ديكنز والفنانين الرومانسيين الذي استلهموا من ملاحمه، ملاحم عبقرية في لوحاتهم أو أعمالهم الأوبرالية، وهو بطبيعة الحال ما سبّب حساسية جلدية لبرنارد شو، الذي دخل في نوبة هرش نقدي أطلق بها على محبي الشكسبيرية لـقـب:Bardolater ليحوّل وهـم المسرح الشكسبيري إلى متلازمة عصبية، لم ينتبه أنه أخطر المصابين بها !

وجـوده ليس هـو مسرح المشكلة (حسب التعبير الشكسبيري)، بل شبحه الذي أثار جدلاً لم يزل يريق عرق القبور ولعاب المسارح، إلى يومنا هذا.. لم يستطع أحد إلى الآن تحديد ديانته أو ملامحه الحقيقية، أو حتى هويته الجنسية، وتذرع مناهضوه باستحالة كتابته عن بلدان لم تطأها قدمه، وخوضه في تفاصيل المحكمة الملكية التي وصفها في مسرحياته، وهـو ما لا يمكن لغير النبلاء أن يكون ملماً به، ليستبعدوا بناء عليه نظرية الكاتب المساعد التي كانت رائجة في ذاك الزمان، ويرجحوا أن أحد النبلاء الذي خشي على رقبته، استعار شبح شكسبير ليكتب باسمه مسرحيات ذات طابع سياسي حاد وسخرية سياسية جادة ومتمكنة، بما لا يستطيعه كاتب لم يتم تحصيله العلمي، كما يعتقدون.!

لا عـزاء لتولستوي إذاً، الـذي اعتبر المجد الشكسبيري شراً ونفاقاً لا يقاوم، مع اتهامات مرافقة لبرنارد شو له بالميلودرامية، والخواء والسطحية والتحيز المبتذل، الذي ربما أسماه فولتير في رسالة إلى صديقه المحامي برنارد ساورين (وحشية بخيال ما، تضر بذائقة الأمة!) مؤكداً أن فرنسا لم تهن قبعات الأحمق، وهـو يصفه بالوغد! فهل هذا هو النقد الـذي وصل بصاحبه للاكتفاء بمسرح شكسبير من أجل أغراض منزلية تفي بعبارات المناداة فقط؟! هل تسأل بعد هـذا عن موقف الكاتب روبـرت غرين والفيلولوجي تولكين؟ ثم أين يقع النفاق بالضبط؛ في تحقير شكسبير أم استرضائه؟!

كـل هـذه الـمـعـارك الـمـنـزوعـة الأسـنـان والأظـفـار، والعظام أيضاً- بما أن الحديث للموتى واسمعي يا جارة كما يقول المثل- لن تكفي في عملية البحث عن شكسبير، على طريقة مسرح غودو، لأن الأجمل من العثور عليه، هو الاستمرار في البحث عنه.. إنه الغموض الذي يحول العباقرة إلـى أشباح، أو الأشباح إلى أساطير لا تموت، لأنها تنهض من سبات البشر، واحتضار الأزمنة، لتعيش خارج قبرها، الذي لا يمكن أن تعتبره الصندوق الأسود، طالما أن المسرح هو وحده الذي يحتفظ ببيانات الأرواح والقيم الجينية، بعيداً عن التسريبات الضوئية، التي تتلف الشريط الفوتوغرافي للوهم.

شكسبير لم يرتبط بتاريخ محدد يؤرخ لولادته أو أي من أعماله بشكل دقيق وحاسم

الغموض الذي ساوره جعل الشكر هو الثيمة الأساسية في جل أعماله

المسح الراداري الذي أجري لقبره بيّن خلوه من جمجمة شكسبير

انعكاس ارتدادي لنتيجة المسح حيث بدأ البحث عن شكسبير من جديد

المسرح ودوره في تأهيل الثقافة العربية

كريم عودة مبارك: لا بد من تأصيل المسرح العربي والبحث عن جذوره

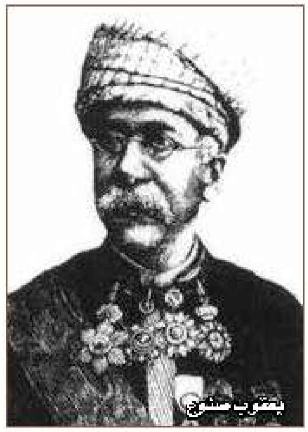


تحدث الناقد المسرحي العراقي الدكتور كريم عودة مبارك عن نشأة المسرح العربي ومراحل تطوره وتأصيله في الثقافة العربية، إلى جانب فن النقد المسرحي، في هذا الحوار مع «الشارقة الثقافية»، حيث التقته خلال زيارته للجزائر..



د. أميمة أحمد





والعراق وسوريا والمغرب، لاستقطاب الشباب، فعلى سبيل المثال، تأسس في العراق معهد الموسيقا ومعهد الفنون الجميلة عام (١٩٣٧)، وعندما عاد الرائد حقي الشبلي من بعثته في باريس عام (١٩٤٢) افتتح قسم التمثيل بمعهد الفنون الجميلة.

انطلق المسرح من بوابة بلاد الشام وانتقل إلى مصر فالوطن العربي

· يُعدّ المسرح فناً دخيلاً على الثقافة العربية.. متى كانت البدايات للمسرح العربي؟

– فعلاً يشكل المسرح العربي تأريخاً جديداً على العرب، الذين عُرفوا بالشعر بكل تفاصيله قبل أن يعرفوا المسرح، الذي جاء نقلاً في القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش (١٨١٧–١٨٥٥)، وهو لبناني اشتغل بالتجارة، وكان من الداعمين لفكرة المسرح العربي، فخلال أسفاره قضى سنوات في إيطاليا، حيث اكتشف هذا الفن الجديد وشغف به، ونقله إلى لبنان لكي يحقق تسلية لأصدقائه. وبالفعل عرض في منزله مسرحية موليير (البخيل–١٨٤٨)، والممثلون رجال من أهل بيته. وبعد عامين (١٨٥٠) أخرج مسرحية ثانية (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) استلهم موضوعها من ألف ليلة وليلة، فانتشر المسرح من هذه البوابة، ثم انتقل إلى سوريا وإلى مصر. ومن الرواد الأوائل للمسرح: يعقوب صنوع، مارون النقاش، أبو خليل القباني، الذين استطاعوا أن يبلوروا هذا الفن.

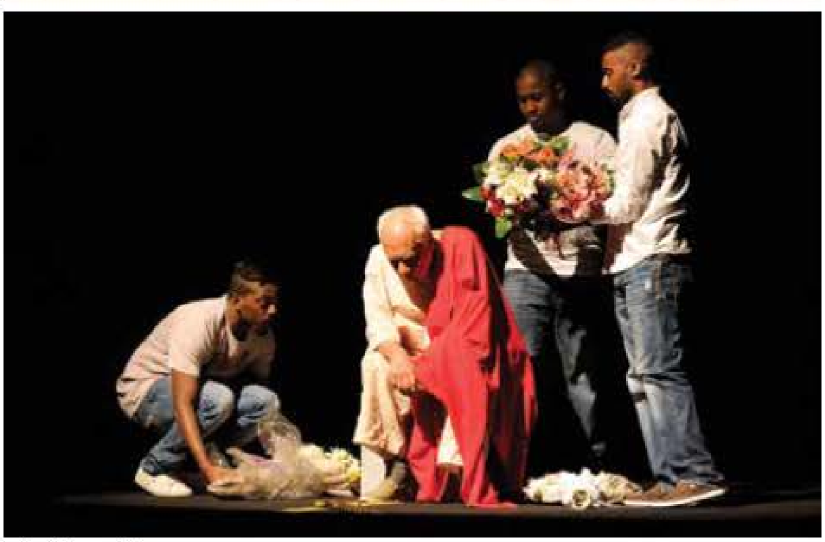
· تأريخاً لمراحل تطور المسرح العربي، كيف تحددها؟

– المرحلة الأولى، هي مرحلة النزهة والنقل عبر الأسفار، جاءت بعدها مرحلة التأسيس الأكاديمي على يد مجموعة من الشباب، ذهبوا إلى أوروبا، حيث درسوا المسرح على أيدي أساتذة أكفاء من الفرنسيين والإنجليز ودول أخرى. سواء كان هؤلاء الشباب من مصر أو سوريا أو العراق، وعندما عادوا بخبرة متكاملة متوازنة وهم يحملون روايات بديعة ومهارات قادرة على تأسيس قاعدة أكاديمية فنية للمسرح. وبعدها بدأت مرحلة تأسيس المعاهد الفنية في مصر

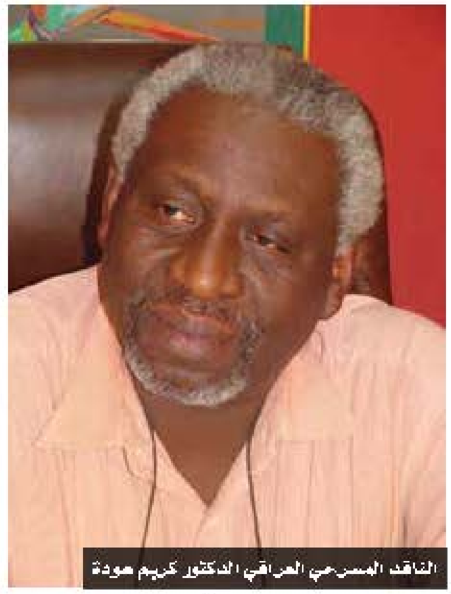
· كيف تأصل المسرح في الثقافة العربية؟

– في موضوع تأصيل المسرح العربي، والبحث عن جذوره في الثقافة العربية القديمة، فإن مجموعة من المسرحيين والأدباء والنقاد والكتاب والممثلين، حاولوا أن يبحثوا في طيات كتب التاريخ، مثل (ألف ليلة وليلة)، وفي مقامات الهمذاني ومقامات





من المسرح العراقي



الناقد المسرحي العراقي الدكتور كريم عودة

الحريري، عن مقاربة أدبية يحاولون من خلالها أن يأخذوا الشكل المسرحي من خلال هذه المقاربة ويحاكون المسرح عن طريق (الحكواتي) و(مسرح المقلداتي) و(مسرح خيال الظل)، فأنتجوا تزاوجاً بين ماعرفوه من المسرح بالدرجة الأولى، من أوروبا، وبين ما هو موجود من ثقافة مسرحية مميزة بالظواهر المسرحية، وشكلوا من هذا التمازج نوعاً جديداً من التعبير المسرحي. نستطيع أن نقول عنه تأصيلاً أو محاولات تأصيل للمسرح العربي.

- أي البلدان العربية سبقت في تأصيل المسرح؟

– بدأت تجارب التأصيل في المغرب العربي، حيث ظهرت (جماعة المسرح الاحتفالي) يقودها المغربي عبد الكريم برشيد (١٩٤٣)، وقد نظّروا في هذا المجال حول موضوع الاحتفالية بالمسرح، وموضوع تأصيل المسرح العربي، وهكذا تطورت تجارب التأصيل من خلال المغرب العربي، إلى أن وصلت إلى المشرق العربي في مصر والعراق وسوريا. وهناك كتب موثقة بهذا الجانب لتوفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي) حاول من خلاله في (الفرافير) أن يجد شكلاً فنياً عربياً يُعبر عن هذا القالب، أي عرف العرب المسرح من خلال تراثهم وغنى أدائهم.

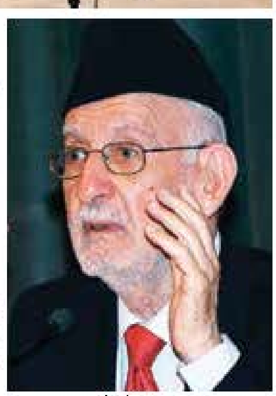
- كما يبدو من حديثكم أن المسرح العربي نشأ في الأربعينيات والخمسينيات، وكانت مرحلة الاستعمار لأغلبية البلدان العربية، هل لامست موضوعات المسرحيات قضية التحرر؟

– المسرح العربي ساهم قطعاً مساهمة واضحة في الارتقاء بروح الثورة العربية، وهذا كان من خلال رواد المسرح، وهم رواد المسرح السياسي بالدرجة الأولى.. لأن العرب عندما عرفوا المسرح السياسي كان عن طريق قراءاتهم، وعرفوا كتّاباً مسرحيين أجانب. وقد ساهمت مجمل العروض المسرحية مساهمة فاعلة في أن يكون المسرح موازياً لخط الثورة، وخط التغيير والتطلع نحو حياة جديدة.. فمثلاً في العراق كانت هناك فرقة رائدة في هذا المجال (فرقة الفن الحديث) يقودها مجموعة من الشباب المسرحيين ورواد المسرحيين الكبار، وعلى رأسهم يوسف العاني وقاسم محمد وجعفر السعدي وسامي عبدالحميد، هؤلاء في وقت من الأوقات كانوا يرفعون راية ثورية في مواجهة الاستعمار، أو في مواجهة أي خط يبعدهم عن الوطنية.. وطنيتهم دعتهم أن ينتقوا موضوعات لها مساس حقيقي بقضايا الشعب وقضايا الأمة، مثل مسرحية (النخلة والجيران) و(الرهن)، التي أخرجها فاضل

الرحلة الأكاديمية جاءت بعد مرحلة التأسيس عبر المعاهد المتخصصة في فن المسرح

نجح الجيل المؤسس.. يعقوب صنوع ونقاش والقباني في بلورة هذا الفن عربياً





يوسف العاني



أبو خليل القباني



سامي عبدالحميد

خليل، استقطبت هذه المسرحيات مجموعة من المثقفين ومن الشعب، ليكون المسرح بالنسبة إلى هذه الفرقة أداة من الأدوات السياسية للتغيير.

- النصوص المسرحية العربية، هل ترقى إلى قواعد النص الدرامي؟

– النص العربي حاضر بكتّابه ومبدعيه، أما موضوع كيف نحول رواية إلى نص درامي، هنا ربما الموقف يتغير، طبعاً نُعد رواية إلى المسرح بأن نوظف عناصر البنية الدرامية للمسرحية، بما يتلاءم مع معطيات العرض المسرحي، وأن نُقرّب نص المؤلف المكتوب سرداً بأسلوب معين إلى نص درامي قادر على أن نشاهده، نتفاعل معه، نسمعه على خشبة المسرح، هذا يتطلب منا جهداً استثنائياً في الخلق، لأن لغة السرد، وأدوات السرد، تختلف عن لغة الدراما وأدواتها، لأن السرد يعتمد على الجانب الذاتي في عملية خاضعة لخيالات ورؤى الروائي، في حين أن الدراما تعتمد على عنصر الصراع والجدل، باعتبارها أساساً من مقومات النص المسرحي وعناصره. لذا؛ فإن غالبية التجارب التي جاءت من هذا الباب حاولت أن (توظف)، وأؤكد على هذا المصطلح التوظيف، اختيار الرواية وتوجهاتها ونمطها إلى نص يحاول أن يقارب نصاً درامياً لتجسيد عناصر مسرحية. مثلاً مسرحية (النخلة والجيران) للروائي غائب نعمة طومان، عندما أُعدّت للمسرح حاول صُنّاع العرض، في ذاك الوقت، أن يهتموا اهتماماً كبيراً في عملية التجسيد بعيداً عن عملية الوصف، والتجسيد يحتاج إلى ممثل قادر على أن يتعامل بحسه وروحه وعواطفه لكي يحول فعلاً مكتوباً إلى فعل محسوس وملموس على خشبة المسرح.

- هل ساهم النقد المسرحي في تطوير المسرح العربي؟ هناك من يقول ما زال انطباعياً، يفتقد ضوابط وأدوات نقدية؟

– هذه الأدوات في واقع الحال موجودة لا نستطيع نكرانها، يعني وجهة نظر الناقد، وخيال الناقد، ولغة الناقد، وأسلوب الناقد في التحليل، هذه كلها موجودة، لكن نحن كنقاد لا ينبغي أن نعايش العمل الإبداعي الفني.. العرض المسرحي يستند إلى الجماعية، ويحتاج إلى زمن طويل لكي نعرف الكيفية، التي حاول فيها الممثل أن يتدرب على الشخصية لكي يُجسّدها، عبر مسافة زمنية بين القراءة الأولى للنص عند الممثل، هي قراءات المائدة المستديرة، عبارة عن قراءات أدبية تستند إلى التفسير والتحليل وإلى قراءات التسجيل، هذه المساحة الزمنية فيها تدريب للعواطف، والأحاسيس، تدريب لمقومات الجسد وحركته، والإيماءة وصولاً إلى التكامل. والسؤال: هل حاول الناقد أن يدرس ويفكك من خلال دراسته هذه العملية ويصل إلى حقيقة تنظيرية بها؟ أعتقد هنا تكمن المشكلة، عندما يكون الناقد مصاحباً وملازماً لعملية الخلق الإبداعي في العرض المسرحي، فسوف يصل من خلال لغته النقدية الواعية القادرة، إلى إمساك الفعل الإبداعي في تطوير حركة النقد لدينا، وهو أمر ليس متوافراً بالقدر الذي يطور الحركة المسرحية.

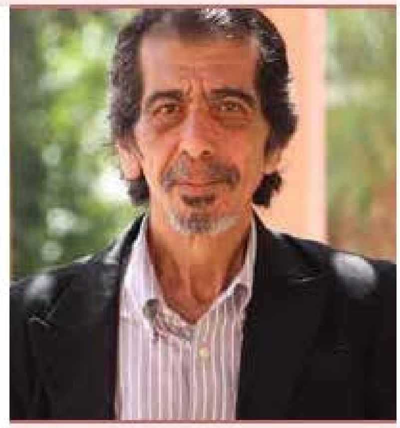


مع جواد الأسدي في أيام الشارقة المسرحية



في ندوات أيام الشارقة المسرحية

استعان أهل المسرح في بداياته بالعودة إلى التراث ونهلوا منه إلى جانب (الحكواتي) و(خيال الظل)



عمر شبانة

مكتبتي.. ورحلتي مع أعظم (كتاب)

رافقني الكتاب ورافقته منذ طفولتي المبكرة، ولا أقول منذ نعومة أظفاري. ولا أتذكَر المرّة الأولى التي وجدتُ نفسي فيها أمـام (الكتاب)، وحين أضعُه بين هلالين، فهذا بداهةً يعني أنّني أقصد القرآن الكريم. لا أتذكّر سوى أنّه أول (الكتب) التي تعرّفتها خارج إطار الكتاب المدرسيّ، وأنّني كبرتُ معه يوماً بيوم، ولربّما كانت بداية اللقاء بيننا في زاوية للدراويش، في مخيّم الكرامة للّاجئين في الأردن (بالطبع)، ولهذه الزاوية حكايات ليس هنا مكانها.

في الزاوية هذه، حيثُ كان جدّي الشيخ المنتمي إلى طريقة والمتزمّت جداً، هو من يؤمّ الدراويش فيها، لم يكن فيها من الكتب سوى القليل، ومن بين هذا القليل، كان القرآن هو ما جذب روحَ الطفل بسنواته الستّ.. فكانت الرحلة مع (الكتاب)، هذه الرحلة التي لا تنتهي، ولا تُنسى، فهي أعظم رحلة مع أعظم كتاب في حياتي، ثم كانت الكتب، وكانت المكتبة الخاصّة التي بلغت الآن آلاف الكتب، وفي حقول المعرفة كافّة تقريباً.

وفي وقفة سريعة وقصيرة مع (الكتاب)، أقول إنّ من لم يعرفه ويرافقه و(يعشقه)، فكأنّه لم يعرف الكتب كلّها! فهو – ابتداء– أستطيع أن أسمّيه (كتاب الكتب). إنه –أوّلاً– الكتاب المُقدّسُ لديّ أنا أوّلاً، ليس لأسباب دينية، قبل أن يكون مقدساً لأسباب محض دينية لدى مئات الملايين، ملايين تُقدّسه ولا تعلم ما في أعماقه، فهو الكتاب الذي يحتوي الكثير من معارف البشرية! قصصها وأساطيرها وخرافاتها... حضارات سادت ثمّ بادت تجدها في هذا (الكتاب). يسرد لك قصّة الحياة، منذ بدء الخليقة حتى (الرسالة) المحمّدية.

> يحتوي الكثير من المعارف البشرية وهو يسرد لك قصة الحياة

ليس هذا تبشيراً بـ(الكتاب) طبعاً، فما أكثر المُبشّرين به بلا وعي! إنّما هو (انسحار) بعوالمه المتنوعة المتداخلة، لكن الأشد سحراً فيه هو لغته، اللغة التي لا مثيل لها في أيّ كتاب في هذا الكون، ومن هذه اللغة تعرّفت إلى أساليب و(قواعد) العربية، نحواً وصرفاً وبلاغة، استعارات وتشبيهات، واقعاً وخيالاً، ومن هذا كله صُغتُ لغتي، صُغت عوالمي كلّها، النثرية والشعرية، ومن هذه العوالم الأسطورية والخرافية كانت الانطلاقة إلى الكتب و(الثقافة).

بعد هذه الرحلة، أخذت أنفتح على كتب

ثريّةٍ على نحو مختلف، كتب تراثنا العربي بالطبع، محكوماً بالبيئة ذات الهوية الإسلاميّة، وبمكتبة والدي الإسلاميّة، وحتى مكتبة المدرسة كان لها الطابع نفسه تقريباً. وقد كان التراث يعني كتب التفسير، ومجاميع الأحاديث النبوية، وعدداً من سِيَر الخلفاء الراشدين والغزوات والفتوحات وأبطالها وشهدائها، وما إلى ذلك من محتويات. هذا مع المواظبة على القرآن الذي لايزال يرافقني حتى اليوم، قراءة أو استماعاً. وحتى هذه المرحلة لم تكن لديّ (مكتبتي) لضيق ذات اليد.

في مرحلة لاحقة، ولأقل منذ سنّ الخامسة عشرة، اتّسعت الدائرة لتشمل من التراث العربي (ألف ليلة وليلة)، وبعض كبار الشعراء منذ امرئ القيس والصعاليك، مروراً بالمتنبي وبشار وأبي نواس، حتى الاقتراب من الأدب العربي المعاصر بشعره وروايانه. إلى أن كانت مرحلة الانخراط في أدب/ شعر المقاومة التي توقّفتُ فيها مُطوّلاً وعميقاً. وإلى ذلك، وفي مرحلة تالية من الوعي والنضج في التفكير، كانت الكتب والأدبيّات، ثم آداب الشعوب والحضارات والفلسفات والكتب (المقدّسة). وفي كلتا حالتَي العلاقة مع التراث، كانت الفائدة عظيمة وراسخة الأثر.

ما ذكرته وغيره الكثير، أصبحتُ لاحقاً، أطمح أن أقتنيه في مكتبتي الخاصّة، لأستطيع العودة إليه في كلّ حين أريد، وحين يسألونني عن الكتب التي أعود لها دائماً، أو كلما تسنّى لي أمر العودة لها، أجد أنها كثيرة جدّاً ولا تُحصى، ومن أبرزها، بعد القرآن، وعلى سبيل المثال لا الحصر، القواميس العربية، خصوصاً القاموس المحيط للفيروزآباديّ، وكتب النحو والصرف.

ومن الأدب والشعر العالميّين، تجد في مقدّم مكتبتي كثيراً، أبرزها كتاب (بلدي) للداغستاني رسول حمزاتوف الذي أذكر أنني اشتريته غير مرّة بسبب السطو عليه من (زوار) المكتبة الأشرار، وملحمة (الكوميديا الإلهية) لدانتي (تحديدا ترجمة الصديق الشاعر والمترجم العراقي كاظم جهاد)، وعلى مقربة من تناولي دائماً كتابان للشاعر الروماني أوفيد هما (فنّ الهوى)، و(مسخ الكائنات)، وبعض كتب الأوروغواياني إدواردو غاليانو خصوصاً ملحمته (ذاكرة النار)، وغير ذلك الكثير من الكتب التي تجدها مصفوفة فوق رفّ سريري أو قريباً منه.

أختم بالقول، إنه بالطبع، ودائماً، ثمّة كتب نحبها ونحتاج إليها، ولا نستطيع اقتناءها لأسباب مادية غالباً، أو أنها غير متوفرة في مكتبات بلدنا، حيث توزيع الكتاب يعاني مشكلات كثيرة ومنها الرقابة طبعاً. لكنّني أشير إلى سهولة الحصول على الكتب بحُكم عملي (ناقداً) في الصحافة الثقافيّة العربية، حيث تتوفّر الإهداءات من الأصدقاء الكتّاب ومن دور النشر على حدّ سواء. ومسألة أخرى سهّلت الحصول على الكتب، هي الكتاب الإلكتروني الذي يتم تبادله مع الأصدقاء، أو الحصول عليه من مواقع الإنترنت، وهذا النوع من الكتب له عندي ملفّ/ مكتبة على الكمبيوتر واللابتوب.

إذاً، المكتبة (خزائن ورفوف وأدراج) التي كنت أريدها حصلت عليها تقريباً، في غرفة مستقلة في البيت، وفيها مكتبي. فيها آلاف الكتب، ثمة كتب بلغ ثمن أجزائها ما بين خمسين إلى مئة دولار (مجلدات لقواميس أو موسوعات سياسية/ فكرية/ فلسفية)، وفي المقابل كتب رخيصة من الرصيف.

والآن، ورداً على سؤال افتراضيّ، وحقيقيّ في آن: هل فكرتُ أين ستذهب مكتبتي هذه بعد رحيلي المؤجل ولكن المؤكد؟ فأقول: إنّني لم أحسم هذا الأمر حتى الآن، لكنّ عليّ قريباً أن أفعل.

كتب رافقتني منذ طفولتي المبكرة خارج إطار الكتاب المدرسي

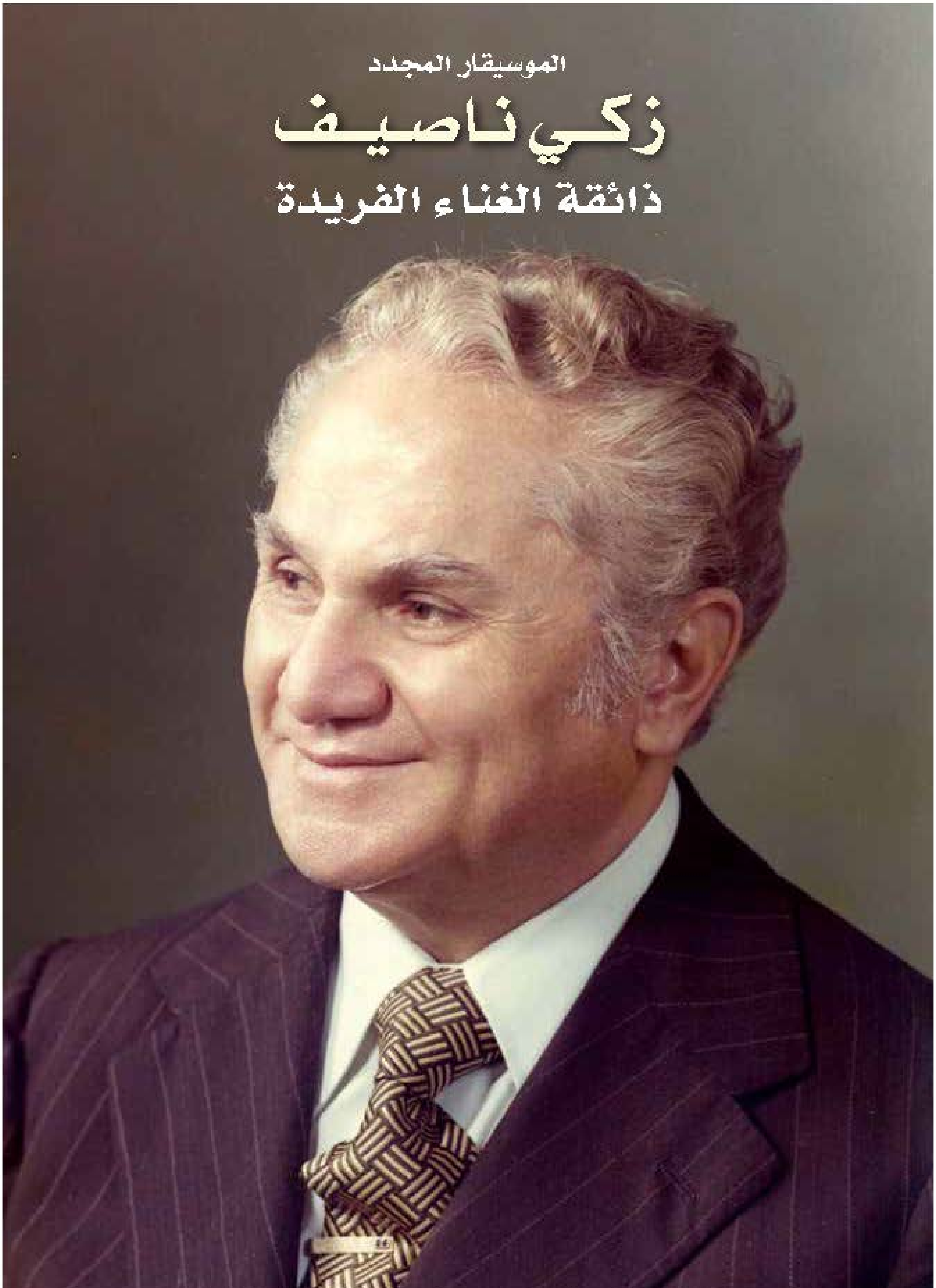
القرآن الكريم من يعرفه ويرافقه فكأنه يعرف الكتب كلها

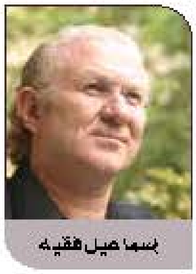
نتعلم منه اللغة التي لا مثيل لها في أي كتاب في هذا الكون

الموسيقار المجدد

زكي ناصيف

ذائقة الغناء الفريدة




إسماعيل فقيه

يمكن القول فيه كل الكلام، ولكن من الأفضل القول فيه جملة واحدة مختصرة الكلمات، كثيرة المعنى والدلالات، يمثل الفنان الموسيقار الراحل زكي ناصيف (٤ يوليو ١٩١٦ - ١٠ مارس ٢٠٠٤) حالة فنية موسيقية خاصة جداً، احترافية إلى أبعد قدرة تراثية؛ إنه الفنان الموسيقار المبتكر والمجدد المرهف، الذي لعب دوراً بارزاً في انتقال المغنى إلى مساحة وعي مهمة ولافتة على مستوى الذائقة المحلية والعربية.

> **أغنى الذائقة الجمالية بمساحة من الوعي بالثقافة السمعية للمتلقي**

لقد أغنى تلك الذائقة بمساحات سمعية واسعة، فهو المغني والملحن والمؤلف المميز وكان من أوائل المجددين، إذ يعتبر واحداً من الرعيل الأول من الملحنين الذين واكبوا نهوض إذاعة لبنان في أربعينيات القرن الفائت، ولاتزال أعماله مؤثرة في الموسيقا الشعبية اللبنانية حتى يومنا الحاضر، وبالتأكيد ستبقى موسيقاه وما أحدثته وأرسته في الزمن والذاكرة حاجة ثقافية وتعليمية في المستقبل، في متناول الأجيال القادمة.

لا يمكن نسيان ما قدمه زكي ناصيف طوال حياته، فقد قدّم أكثر من (٥٠٠) أغنية، واللافت في هذه الأغاني أنه لحنها وغنّاها بصوته أو بأصوات عدد كبير من المطربين الكبار.

ولد الفنان زكي ناصيف في بلدة مشغرة، أكبر مدينة في وادي البقاع الغربي في عام ١٩١٦. ومنذ صغره، شارك في صوغ الشعر والموسيقا الشعبية (مثل الزجل، «المعنى»، «العتابة»، الميجانا، أبو الزلف...). بدت عليه نعمة الفن مبكراً، وكان أميناً ومخلصاً معها، فأتقنها منذ أن تلقفها.

انطلق الفنان زكي ناصيف بسرعة وحلق في فضاء الموسيقا بجناحي طير لا يلجمه فضاء ولا تحده مسافة، فألف ما سمّي آنذاك (عصبة الخمسة) مع : الأخوين رحباني، حليم الرومي والد الفنانة ماجدة الرومي، وتوفيق الباشا وفيلمون وهبي، وكان هدفهم الأهم هو الخروج من الغناء الشائع إلى مساحات فنية موسيقية جديدة، وكذلك المثابرة في محاولة اكتشاف لون من الغناء المحلي الذي يستمد من الفولكلور جمله اللحنية؛ ذلك أن الفولكلور يمتلك اعتبارات وخامات فنية قابلة للصقل والتطوير. وأسهم هؤلاء الكبار بإمداد إذاعة الشرق وإذاعة لبنان بالمواد الموسيقية والغنائية في الخمسينيات. وفي العام (١٩٥٧) نشدت العصبة انطلاق (الليالي اللبنانية) الأولى في (مهرجانات بعلبك الدولية) بعمل فولكلوري عنوانه (عرس في القرية). وفي تلك الليالي البعلبكية الأولى انطلقت الأغنية الشهيرة التي لحنها وغناها الكورس: (طلّوا حبابنا طلّوا/ نسّم يا هوا بلادي)، وكذلك أغنية (يا لا لا لا عيني يا لا لا لا)، واللتان غنّاهما لاحقاً الفنان الكبير الراحل وديع الصافي.

> **يعدُّ من الرعيل الأول من المجددين بالموسيقا العربية مع المحافظة على الأصالة**

درس زكي ناصيف الموسيقا في الجامعة الأمريكية ببيروت، وكذلك انضم إلى فريق إذاعة الشرق في فترة الانتداب الفرنسي،


توفيق الباشا


وديع الصافي

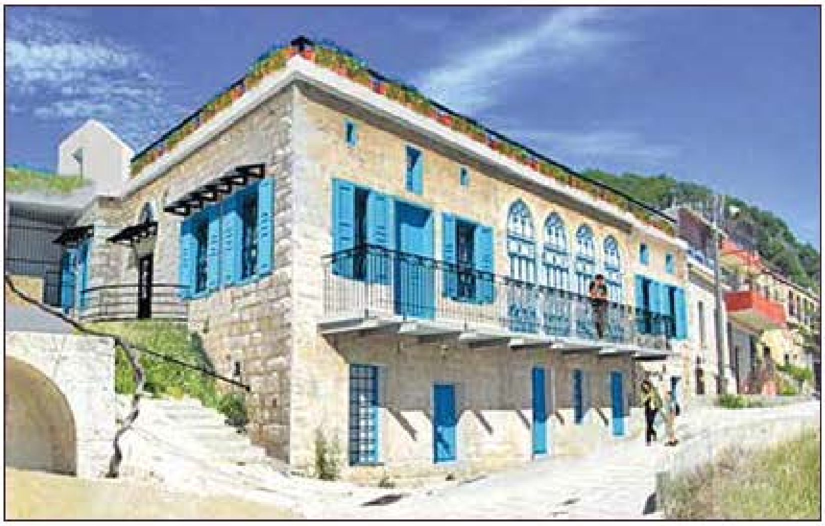

فيلمون وهبي

وساهم في إطلاق مهرجانات بعلبك الدولية، أما في حياته المديدة فقد ألّف موسيقا أغنيات للسيدة فيروز وصباح ووديع الصافي وماجدة الرومي وغيرهم، كما أدى شخصياً عدداً من ألحانه، ودرّس في الكونسورفاتوار الوطني اللبناني، ومازالت أغانيه تذاع في إذاعات ومحطات مصاحبة بمشاهد من قرى وطبيعة لبنان (مثل بلدي حبيبي، يا ضيعتي...).

لا ينتمي ناصيف إلى مدرسة الرحابنة الموسيقية، ولا إلى تلك الموسيقا التي مزجت الموسيقا الغربية والكلاسيكية بالطابع الشعبي اللبناني والنمط التقليدي القديم؛ فقد كانت موسيقاه نابعة من خصوصية ذاتية تفاعلية، بدلاً من كل ذلك المسار الموسيقي الذي كان سائداً، إذ أبقى على المواد القديمة، ولكن بروح جديدة متزاوجة مع تقاليد الضيعة اللبنانية، وهذا التزاوج (الناصيفي) رفع من حضور خصوصيته إلى حد التفرد.

إن أهم ما يشد اللبنانيين من مؤلفاته أغنية «راجع راجع يتعمّر لبنان» والتي غناها خلال الحرب الأهلية، والتي اعتبرت بمثابة النشيد الذي يدل على صمود البلد في وجه الدمار والخراب. وما أثار الاستغراب في حينها لدى العديد من القامات والنقاد الذين يعتقدون أن زكي ناصيف لا يمكن أن ينتج مواد جديدة لكبر سنه، بل أثبت العكس، وأن عمره مثل الذهب لا تنتهي صلاحيته مهما عاش وتوغل في الزمن؛ ففي عام (١٩٩٤) أصدر ألبومه المهم والمميز للسيدة فيروز سماه (فيروز تغني زكي ناصيف)، من إنتاج صوت المشرق ويحتوي القرص المدمج على مواد ممتازة تعرض قدرات زكي ناصيف على الإنتاج والتميز والتعبير، ولزكي ناصيف العديد من المطربين الجدد الذين رعاهم وقدم لهم المواد الغنائية التي تناسب قدراتهم الصوتية.

ثقافة الفنان زكي ناصيف إلى جانب موهبته الموسيقية الفريدة، ودراسته في الموسيقا، شكلت حضوراً لافتاً لشخصية موسيقية رائدة، أغنت الموسيقا اللبنانية والعربية ورفعت من شأنها عالياً. وفي







متحف ومركز زكي ناصيف الثقافي

قدم أكثر من (٥٠٠) أغنية لكبار المطربين العرب منهم فيروز وصباح ووديع الصافي وماجدة الرومي



فيروز



ماجدة الرومي

أحاديثه الكثيرة للصحافة كان يتحدث كثيراً عن الفولكلور اللبناني، وما يمكن أن يزيد على خامته من موسيقا جديدة متجددة، مستمدة بالأصل من هذا التراث. ويقول (التراث الموسيقي الفولكلوري يحمل في داخله بذور تطوره، وما علينا سوى أن نقرأ جيداً في هذا الأصل والتجاوب مع إيقاعاته حتى نحصل على جواب موسيقي إبداعي جديد، مناسب لزمن يأتي لاحقاً...).

أخبرني زكي ناصيف في أحد لقاءاتي الكثيرة معه، وكان يعشق الجلوس بالمقهى، وسط شارع الحمراء في وسط بيروت عن علاقته بالموسيقا، وكيف امتلكها وتعامل معها وكأنها (أمدته بالطاقة والحياة).

(الدلعونا) أهم نغم فولكلوري تراثي تأثر به الراحل، فأنتجه مجدداً وفق أصول جديدة ابتكرها، وله نظرة خاصة بها، ورأي مميز يستند إلى وعي معرفي وإحساس فني مرهف جداً، يقول ناصيف: الدلعونا هي مساحة وعي وتحد وحياة، وشرح لي قائلاً: (عندما يخبط رجال الدبكة (الرقصة الفولكلورية) أرجلهم في الأرض بثقة كبيرة مترافقة مع موسيقا هدارة ونغم عنفوان، إنما يفعلون ذلك بوحي من الحس الموسيقي الدفين في قاع النغم، ولا يتوقف الأمر، أمر الإحساس، عند هذا الوعي والتلقي والأداء، بل في هذا النشاط الإبداعي ثمة وهج محرض، يفتح العنان للعقل، ويجهز النغم وفق أصول الصورة المرجوة في داخل المعنى الباطني للصوت المنغم. وكلمة دلعونا، تعني العونة، والعونة بدلالات واسعة وكثيرة، ومفتوحة على دهاليز الوعي التراثي والمعرفي؛ فقد كانوا في الماضي، حين يبحثون عن المياه في قاع الأرض، كانت العونة بوصلتهم، حيث كانوا يجتمعون ويتشابكون بأياديهم ويخبطون الأرض بخطوات هدارة فترتج تحتهم، وكأنهم يهزون خزان المياه ليتأكدوا من مياهه ومستواها الراسخ والدارج والمستقر في باطن الأرض، وفي ذلك فعل تحد كبير، وإقامة رقيبة داخل الصوت والمغنى).

المرأة بالنسبة للراحل تمثل الصورة الناصعة للجمال، فهي مركز الثقل في الجمال العام الذي تتكون منه الحياة، والموسيقا هي بالأصل نغم حنون يخرج إلى السمع رقيقاً كلما تطابق مع طيف الجمال والأنوثة.. كم من ألحان ابتكرتها تحت تأثير هذا الجمال وهذه الرقة الصافية... عندما تظهر المرأة بجمال قامتها وروحها ورزانة وعيها، فتكون قصيدة نغمية مفعلة بإيقاعات الحياة الجميلة.

المدينة هي المرآة الصافية التي يرى فيها الحياة ونموها وازدهارها، فكان لا يبارح مدينة بيروت خلال الربع الأخير من حياته؛ كل يوم إلى المقهى، وسط المدينة، إلى طاولة مشرفة على الشارع الطويل، حيث ضجيج المدينة ورائحة الأيام... يجلس كمن يراقب الحياة بكل تفاصيلها، يدندن وينغّم بصوته الطفولي، وينقر بأصابعه على الطاولة، وكل عابر يراه، يقف متفرجاً على الملحن الذي يبتكر اللحن في لحظة خاطفة..

توفي زكي ناصيف في بيروت في (١٠ مارس ٢٠٠٤)، إثر نوبة قلبية عن عمر ناهز الـ(٨٨) عاماً.

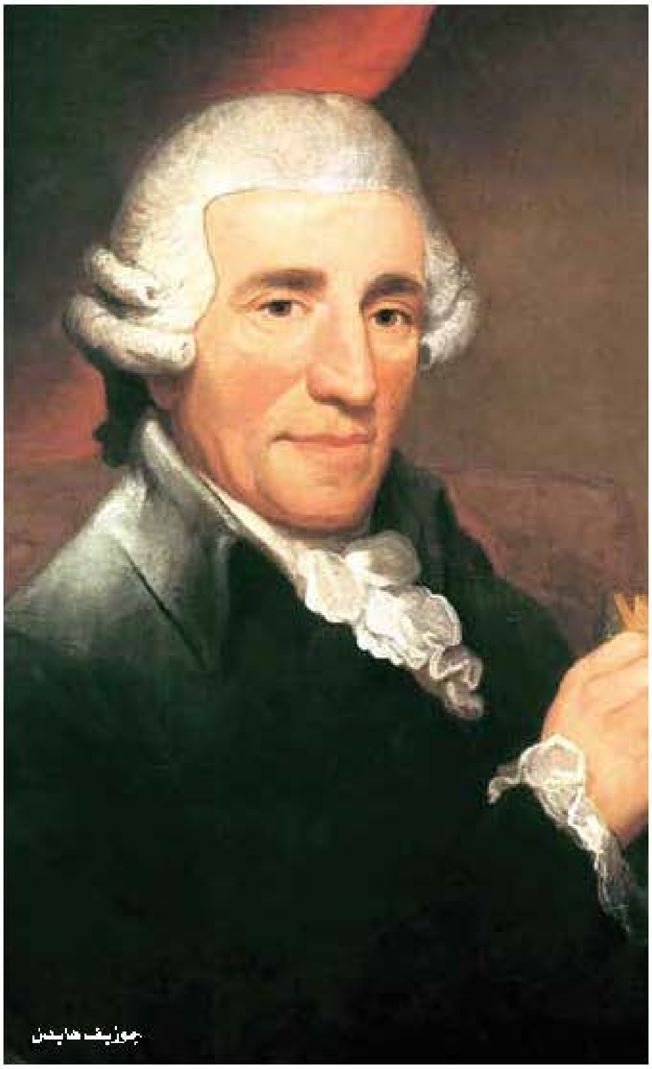


زكي ناصيف

موهبته الموسيقية المتفرّدة شكلت حضوراً لافتاً لشخصية فنية رائدة



موتسارت



جوزيف هايدن

رباعيات (موتسارت) الوترية المُهداة إلى (هايدن)



فوزي كريم

تكاد المرحلة الكلاسيكية في الموسيقا، والتي تمتد من (١٧٧٥)، سنة وفاة (باخ)، حتى (١٨٢٠)، تقتصر على قمتين نمساويتين هما (جوزيف هايدن) Haydn (١٧٣٢ - ١٨٠٩)، و(موتسارت) Mozart (١٧٥٦ - ١٧٩١). كان (هايدن) الأب الروحي للمرحلة (الكلاسيكية)، بفعل سنوات العمر الطويلة المنتجة، وبفعل وفرة إبداعه. فعلى يديه نشأ (شكل السوناتا)، الذي يُبنى عليه الفن السيمفوني، وفن (الرباعية الوترية)، وما تفرع منه من فنون التأليف. ولقد تلقف (موتسارت)، تلقف الظامئ، عطاء (هايدن) هذا منذ مطلع موهبته، وخاصة في حقلي (السيمفونية) و(الرباعية الوترية).

> الرباعية الوترية فن حميمي تأملي ولا يحتمل أبهاء واسعة

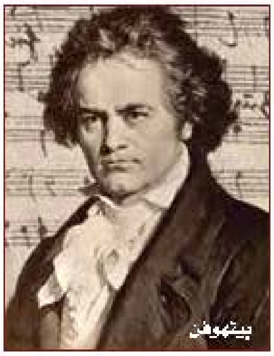
سأقتصر في هذا الفصل على فن (الرباعية الوترية)، وعلى ستة أعمال وضعها (موتسارت) تحت ظل رباعيات (هايدن) (٨٣ رباعية)، التي درسها بعناية يوم أقام في (فيينا) عام (١٧٨١)، ثم أهداها له، عرفاناً بالجميل. حتى إنها صارت تُعرف بـ(رباعيات هايدن لـ(موتسارت). وهي عادة ما تُنشر مجتمعة تحت مصنف واحد هو العاشر من رباعياته التي تبلغ (٢٣). لقد أصبحا صديقين، بالرغم من فارق العمر وفارق النضج، لأن موهبة (موتسارت) كانت استثنائية، وروح (هايدن) كانت بالغة الكرم والرحابة.

حين استمع (هايدن) إلى الرباعيات الست عام (١٧٨٥) قال لـ(ليوبولد) والد (موتسارت): (أقول لك كرجل صادق، وشاهدي الله على ذلك، بأن ابنك هو أعظم مؤلف موسيقي بين من أعرف اليوم شخصياً أو بالاسم. إنه يملك ذائقة، وأكثر من ذلك، معرفة عميقة في التأليف الموسيقي). ولقد احتفظ (ليوبولد) بكلام المعلم هذا في واحدة من رسائله. وعلى الأثر وضع (موتسارت) إهداءً مؤثراً للرباعيات الست إلى (هايدن).

الرباعية الوترية فن حميمي ولا يحتمل أبهاء واسعة، وهذه الحميمية تأملية الطابع، تتناوب خيوط التأمل هذه آلات وترية أربع


شوستاكوفتش


كونستانز زوجة موتسارت


بيتهوفن

هي (٢فايولين/ فيولا/ تشيلو). الآلات الوترية الأربع متكافئة في حوارها مع بعض. الدراما فيها وجدانية، ومدفوعة بهاجس الجمال بفعل وفاء هايدن لمدرسته الكلاسيكية. لم تصل هذه الدراما على يديه ما وصلت إليه على يد بيتهوفن فيما بعد، حيث الحوار هناك صار حوار فلاسفة أربعة، على حد تعبير الشاعر الألماني (غوته). وهايدن انحرف قليلاً لمصلحة آلة التشيلو في المرحلة الأخيرة، ليعطي صوت الوجدان شيئاً من الشجن.

ولكن هذا التأمل عادة ما يأخذ صبغة مرحلته، فتأمل موتسارت الكلاسيكي يعتمد الجمال المتوازن بالغ الوضوح، في حين يستغرق تأمل (بيتهوفن) الرومانتيكي ميلٌ إلى استغوار النفس والتباساتها، حتى ليبدو التأمل ضرباً من التفكير.

على الرغم من فارق العمر فإن موهبة موتسارت كانت استثنائية وروح هايدن بالغة الرحابة


من موسيقا موتسارت العالمية

https://www.youtube.com/watch?v=93T60dfwxys

ومع العصر الحديث، يدخل التأمل مرحلة (تعبيرية) روحية شائكة، كما نعرفها بصورة واضحة لدى الروسي (شوستاكوفتش) (١٩٠٦ – ١٩٧٥):

https://www.youtube.com/watch?v=blmXx4jZg18

على أن هذه الخصائص ليست قاطعة لكل مرحلة، فقد تقع على استغراق تأملي يبلغ التفكير في رباعيات (هايدن) و(موتسارت)، وقد تقع على (التنافر) الحداثي، كما سنرى في الرباعية السادسة.

فن (الرباعية الوترية) الذي أنجزه (هايدن)، ثم واصله (موتسارت)، اعتمد حركات أربع، تتوالى على الشكل الآتي: الحركة الأولى (متسارعة)، الثانية (بطيئة)، الثالثة (راقصة)، الرابعة (متسارعة أو تعتمد فن (التنويع) على لحن بعينه). وهي حركات قد تستبدل مواقعها، ومع العصر الحديث لم تعد تعتمد انضباطها الكلاسيكي.

يمكن للقارئ أن يذهب إلى YouTube، وينتخب (Mozart Haydn string quartets)، ويصغي، بعد إعداد النفس، إلى الرباعيات بحركاتها المتتالية جميعاً. تجربة يملك أن يتوقف فيها متى يشاء، منها سيتشبع من روح (موتسارت) اللحنية، ويستلهم إيحاءات (هايدن). ولكن عبر القراءة عنها، وهي متوافرة في أكثر من مكان في (الإنترنت)، سيملك أن يتعرف إلى مقدار التأثير، لا الذي تركه (هايدن) في (موتسارت) فقط، بل الذي تركه (موتسارت) في (بيتهوفن) من بعده. الأمر الذي يقرّب إليه مقدار التلاحم المعرفي بين الإصغاء الموسيقي وبين المعلومة والنباهات النقدية التي تحيطه.

بشأن الرباعية الثانية من المجموعة: ثمة إشارة وردت في إحدى رسائل (كونستانزا)، زوجة (موتسارت)، تقول إن الرباعية وُضعت (فيما كانت هي في حالة طلق بمولودها رايموند). وكان (موتسارت) يُصغي إلى صراخها، في الغرفة المجاورة، فانعكس هذا على لحن الوتريات الذي ارتفع عن هدوئه في مطلع اللحن، في الحركة الثانية:

https://www.youtube.com/watch?v=WWExNF113Is



الطفل المعجزة مع والده



أحد الإصدارات الكثيرة للرباعيات

الرباعية الرابعة تلقب بـ«رباعية الصيد» من قبل معاصريه، ولا شأن لـ(موتسارت) ولا لناشره به. عادة ما يخلّف العمل أثراً في متذوقيه ونقاده، فيحلو لهم أن يطلقوا عليه اللقب الذي يشيع على الأثر، حدث هذا مع عدد كبير من أعمال (هايدن) و(موتسارت) و(بيتهوفن). مع عمل (موتسارت) رأوا إيقاع اللحن منذ المطلع ثلاثياً، ويوحي بالملاحقة:

https://www.youtube.com/watch?v=YJyiWsp-FJs

الرباعية الوترية الخامسة حُملت لقباً أيضاً، هو (الطبل)، لا لشيء إلا لأن آلة التشيلو في الحركة الثالثة (المتباطئة) تنطوي على ما يُشبه إيقاع الطبل المتواتر، تسمع ذلك قرابة الثلث الأخير من الحركة:

https://www.youtube.com/watch?v=Zz8vcKfkC-o

تكاد الرباعية الوترية السادسة تتمتع بشهرة خاصة، وحملت لقب (المتنافرة)، ولقد جاءها اللقب من اعتماد التنافر الغريب في مفتتح الحركة الأولى (البطيء) في مرحلة كان الانسجام والتوازن هما عماد العمل الكلاسيكي الذي ينتسب إليها، وكأن الشاب المعجزة أراد أن يخرج من شرك مشاعره الملتبسة إلى ضرب من الأسى يتواصل عميقاً على امتداد الحركة، إلا أنه يستعيد الضوء في الحركة الثانية التالية، وفي الثالثة (المتباطئة) تدخل الروح مصطرع النور والظلمة عبر لحن هو تقابل بين دندنة رتيبة وهمهمة رقيقة تشبه الهمس. يظل الاحتدام حتى الحركة الرابعة، حيث الغلبة للعتمة، إلا أن روح موتسارت سرعان ما تنتفض وتقبل على الضوء من جديد.

https://www.youtube.com/watch?v=-n3XuT3hlXo

تأملات موتسارت الكلاسيكية تعتمد الجمال المتوازن بالغ الوضوح



جوزيف هايدن



موتسارت



حي فرويس

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- مقامات في حضرة المحترم (نجيب محفوظ)
- إمبراطوريات الكلمة
- استبصارات تحليلية لفكر (دريدا) التفكيكي
- رواية (بدرو بارامو) أعجبت ماركيز
- قراءة في كتاب «طريق الحرير ومستقبل العالم»
- ديوان (كرسي على الزبد) رقصٌ على إيقاع الماء

الأسئلة والأجوبة البسيطة.. ليست كذلك

الكتاب: هل نحن بلا نظير؟
المؤلف: د. جيمس تريفل
ترجمة: د ليلى الموسوي
الناشر: موسوعة عالم المعرفة - الكويت ٢٠٠٦



شعيب ملحم

لايزال الإنسان العادي، حتى الآن، يعتقد أن السؤال الذي يطرحه المؤلف عبر عنوان الكتاب، هو سؤال لا يستدعي البحث، أو عناء الإجابة والإثبات، بأننا (بلا نظير).

وهو اعتقاد محق للوهلة الأولى، ويعتبر من البديهيات، لكن التمعن قليلاً وبكثير من الأناة والبحث، سنجد أن السؤال جدير بالتأمل والمناقشة الذي سيصل بنا إلى نهايات لم نكن نعتقد أننا سنصل إليها، ضمن هذه الأنواع المتعددة من الكائنات الحية التي نتشارك معها في البيئة والمحيط، والتنوع والتشارك أيضاً في الصفات والمكونات البيولوجية والسلوكية وغيرها.

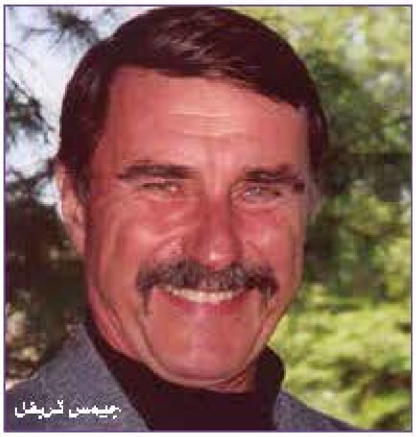
الدكتور تريفل مؤلف الكتاب، أستاذ كرسي للفيزياء في جامعة جورج مايسون في الولايات المتحدة الأمريكية، ومؤلفاته تتجاوز الثلاثين كتاباً، يحاول أن يقدم في هذا الكتاب رؤية جديدة السؤال عن تفرد الانسان، بعيداً عن الفهم المسبق، واتباع المنهج الفلسفي والميتافيزيقي، أو الاتجاه بالبحث عن طريق المنهج العلمي والتجريبي، لامتحان صحة هذا الرأي أو ذاك.



فالعلماء من كلا الاتجاهين، لم يتوصلوا إلى الآن إلى نتيجة حاسمة، وربما يختصر هذا الجدال بما كتبه العالمان كارل ساغان وآن دوريان في كتاب (ظلال الأسلاف المنسيين) بأن (العلماء والفلاسفة يتحدثون بثقة أن الإنسان متفرد، لكن القردة العليا تطيح بذلك، مسقطة الحجة بأن البشر يشكلون نوعاً من الأرستقراطية البيولوجية). لكن المسألة لا تقف عند هذه (الأرستقراطية)، فالأمر يبدو أكثر تعقيداً مع تطوير الإنسان للتكنولوجيا (الذكية)، التي تسارعت وتيرتها منذ منتصف القرن الماضي إلى الآن، مع إنتاج كمبيوترات هائلة القدرة بما أصبح يعرف (بالذكاء الصناعي)، لهذا فإن المؤلف يعبر عن قلقه، (نوع جديد من الغزو للفضاء التقليدي للإنسان، الذي يأتي من الآلات التي بناها البشر، باستخدام قدرتهم الدماغية). وفي هذه الحالة فإن الإنسان العاقل هو مجرد مرحلة وسطية بين ماضي الحياة القائم على الكربون، ومستقبل الحياة القائم على السيليكون، وهذا ما عبر عنه أحد المتحمسين للذكاء الصناعي (بالوصول إلى آلات ستكون فخورة بنا).

(آلات ستكون فخورة بنا)، حسناً، إذ ستتحكم هذه الآلات في المستقبل بحياتنا، وكما في أفلام الخيال العلمي، الذي يشرف عليها العلماء، سيكون مستقبلنا بأيدي هذه الآلات، فمنها الشريرة، ومنها الخيرة، وهذا بحسب البرامج التي يتم وضعها، فإلى أين سيتوجه العقل البشري في إبداعاته التكنولوجية؟ وما الصلة بين البنية التي نسميها (دماغاً)، وبين (العقل) الذي نشير إليه عندما (أنا). وبالتالي: هل الكائنات الحية الأخرى، التي تمتلك أدمغة صغيرة، قادرة على إدراك هذه (الآن)؟ وهل الكمبيوترات المستقبلية والمعقدة، قادرة على ذلك؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، يستعرض المؤلف عشرات من نتائج الاختبارات والملاحظات العلمية عن الحيوانات الفقارية والثديية التي يتشارك معها الإنسان في العديد من الخصائص، فإن الكاتب يصرف جل اهتمامه إلى بنية وآلية عمل الدماغ البشري، الذي يشرحه باستفاضة علمية موسعة، وكيفية تطوره منذ اكتشاف أكثر الأحافير قدماً، إنسان (لوسي) في إثيوبيا، الذي ظهر قبل أربعة ملايين سنة المعروف باسم (أسترالوبيثكس)، الذي يملك دماغاً بحجم الرضيع البشري، مروراً بإنسان جاوة وبكين وغيرهم، إلى أن وصل الدماغ البشري الحالي إلى حجم (١٤٠٠ سم٣) أقل أو أكثر قليلاً، والذي يحوي على أكثر من مئة مليار خلية عصبية، إضافة إلى خلايا موصلة أخرى.



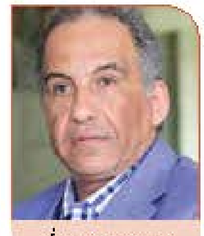
جيمس تريفل

وهناك اكتشافات أخرى لعمل الدماغ، منها أن كلام الرجال ناتج في أغلبه من نشاط الخلايا العصبية في النصف الأيسر، بينما كلام النساء ينتج عن مناطق في كلا جانبي الدماغ في كل الأحوال لايزال أمام العلماء مشوار جد طويل لكشف أسرار وآلية عمل الدماغ.

يخلص المؤلف في نهاية الكتاب، إلى البحث في نظرية الوعي والتعقيد، ويطرح مثالاً بسيطاً على نظرية التعقيد وهي حديثة جداً، بوضع حبة رمل على طاولة، ومن تراكم حبات الرمل إلى درجة أن حبة إضافية ستطيح بالكتلة الرملية.

نظرية التعقيد تبحث في مثل هذا المثل البسيط عن العلاقات بين حبات الرمل المتجاورة والتفاعلات بينها، والتي تؤدي إلى تماسكها أو إلى انهيارها، هذا المثل البسيط من السلوكيات، هو ما يطلق عليه (الصفات المنبثقة) للنظام المعقد، وهو يعتبر أن الوعي والذكاء وغيرهما من القدرات الذهنية هي (صفات منبثقة) من النظام المعقد. وأبرز دليل واقعي عليها هي نظرية آدم سميث بالاقتصاد وآليات عمل السوق.

مقامات في حضرة المحترم (نجيب محفوظ)



مصطفى عبد الله

هذا كتاب يُفترض أنه في دراسة ونقد نجيب محفوظ، لمؤلف يقول إنه لا يدعي أنه صاحب نظرية نقدية في الدراسة، ولا صاحب منهج أكاديمي في ممارسته لهذا العمل عن نجيب محفوظ. وهذا أول فخ يوقعنا فيه سيد الوكيل، مؤلف كتاب (مقامات في حضرة المحترم) الذي صدر أخيراً في القاهرة عن (منشورات بتانة) والحقيقة، أن سيد الوكيل المبدع، يكتب أعظم من ناقد متخصص أو أكاديمي أو متفرغ في دراسة أدب نجيب محفوظ، فهو في الحقيقة يعيد مناقشة البديهيات، التي قامت عليها دراسة محفوظ: وأولها وضع بعض الصكوك والأختام التعريفية بالكتّاب. وكما يقول (لست أذكر الآن عدد الذين نصحوني في بداية مشواري مع السرد: إذا كنت ترغب في قراءة القصة القصيرة فعليك بإدريس، وإذا كنت ترغب في قراءة الرواية فعليك بمحفوظ). ومن الواضح أن الكاتب يضع هذه المقولة تحت مجهره ليضخمها ويناقشها، فمن الخطأ توزيع المهام لتيسير الدراسة، على حسب منهج مدرسي تيسيري، يُسهّل على القارئ معرفة مكانة كل شخص، فيقول الوكيل إن إمارة السرد موزعة بين نجيب محفوظ ويوسف إدريس ولكل منهما عرش.

ومن الواضح، أن المؤلف الذي وضع هذا الكلام تحت مجهره النقدي وناقشه، يُذكّر بأن القصة القصيرة مرت بانحرافات شديدة على يد (ناتالي ساروت) في كتابها «انفعالات»، الذي ترجمه فتحي العشري ونشر في أوائل الستينيات من القرن الفائت. وفي أجوائه ظهر جيل جديد من كُتّاب القصة القصيرة مثل: محمد حافظ رجب، صاحب الصيحة المدوية «نحن جيل بلا أساتذة»، ثم إدوارد الخراط الذي أطلق قبيل الثمانينيات تعبير (الكتابة عبر النوعية) إيماناً بأن التجربة الفكرية ليس لها سقف تتوقف عنده، وليس لها حد يلجمها: فهي دائمة التغير والتشكل بتغير مادة الحياة ذاتها وتجدد عناصرها. وليس من الضروري أن يكون التقسيم المدرسي للسرد إلى: قصة قصيرة، وطويلة، وشديدة القصر، وومضة، وليس من الضروري أن يكون هذا التقسيم تحليلاً دقيقاً للطبيعة الفنية للسرد: فالقصة شأنها شأن معطيات الحياة الطبيعية كلها لا تخضع لقانون مسبق، ولا تخضع لمقاييس جمالية في الطول والعرض والوزن والارتفاع والانخفاض، وإنما تخضع فقط لذائقة المؤلف وقدرة المتلقي على تلقي ما انتهى إليه.

وعلى سبيل المثال إذا كانت «ثلاثية محفوظ» تُصنف على أنها رواية أجيال، فهل لا يصح أن نجد في بعض الأعمال الأقل حجماً والأكثر إيغالاً في التاريخ، وتعمقاً في الزمان، روايات أجيال أيضاً؟ أم أن الأمر محكوم بالحجم فقط؟ فهذه رواية صغيرة وتلك رواية أجيال لأن الحجم هو الذي يوحي بهذا التمييز العرقي!

صحيح أن المؤلف سيد الوكيل، يطرح معظم قضاياه في صيغة تساؤلات، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه التساؤلات تحمل في داخلها الإجابات: بمعنى أنها تساؤلات بلاغية قد يفهم منها التعظيم، وقد يفهم منها الإنكار، كل بحسب إدراكه.

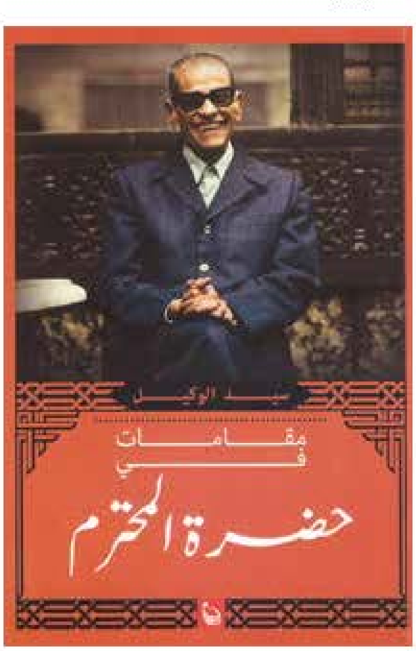
وذات مرة قال نجيب محفوظ لأنيس منصور: قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول. فهل نصدق أن نجيب محفوظ يقصد المعنى الحرفي لما قال؟ أم أننا نستطيع فهمه بوجد الصوفي، حينما يذوب صاحب الذات في موضوعه أن القلب والعقل يتلاقيان حتى يصيرا في واحد، فهذا هو الإدراك الحقيقي بالنسبة لي على الأقل لكلام نجيب محفوظ.

ويتوقف سيد الوكيل أمام أفكار مركزية أربع، اعتمد عليها نجيب محفوظ، وشغلت من قبل بال اثنين من نقادنا الراحلين: الدكتور عبدالمحسن طه بدر، والدكتور علي شلش، ومنها: أن حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير، وأن التطور شر لا بد منه، وأن الإنسان بطبيعته مؤمن. والحقيقة أن نجيب محفوظ منذ بداياته في مجموعته القصصية «همس الجنون»، إلى آخر كتاباته في «أصداء السيرة الذاتية»، و«أحلام فترة النقاهة» يتحرك في نازعين أساسيين هما: بحثه في فكرة العدل، وبحثه في فكرة الحقوق الإنسانية، وهذا كلام بعيد كل البعد عن أي تنظير أيديولوجي لأي مذهب من المذاهب الكبرى التي وفدت إلينا من خلال ثقافة غربية رأسمالية أو اشتراكيةٍ أو شيوعية، أو في الفلسفات التي اهتمت بالإنسان كالفلسفة الوجودية.

فهذه الفلسفات ليست مطروحة عند نجيب محفوظ، أو بمعنى أدق لم يتبنَّ نجيب محفوظ إحدى هذه الفلسفات عماداً لكتاباته، وإنما قرأها ولكنه حينما كتب كان ينطلق من جو محلي صرف: محلي في فكره وفي ثقافته، وفي رؤيته. ومحلي أيضاً في اختيار الأماكن والشخصيات وطبائع البشر، وكل ما فعله نجيب محفوظ، هو أنه فهم هذه المحلية بعمق وبحب، وأدرك مكنون جوهرها، ليخرج منه مرة أولى: «همس الجنون»، وثانية: «كفاح طيبة»، و«رادوبيس»، و«عبث الأقدار»، وثالثة: «القاهرة الجديدة»، و«بداية ونهاية»، و«زقاق المدق»، ومرة رابعة: «أولاد حارتنا»، و«بين القصرين»، و«السكرية»، ومرة خامسة: «اللص والكلاب»، و«الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل»، وفي مرات كثيرة أهدى الناس مجموعاته القصصية التي تُشبه (اسكتش) الفنان الخاص، فكان يلخص فيها نظرته النابعة من ذاته المطلة على الكون الفسيح من حوله، فقدم: «دنيا الله»، و«خمارة القط الأسود»، و«تحت المظلة»، و«بيت سيئ السمعة»، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية»، و«التنظيم السري»، و«شهر العسل»، و«الحب فوق هضبة الهرم»، و.. و..

إلى أن قدم لنا روائعه الفنية في: «الحرافيش»، ومنها قدم آخر نبضاته التي يمكن أن تسمى الومضة في: «أصداء السيرة الذاتية»، و«أحلام فترة النقاهة».

أما سيد الوكيل، فقد نظر إلى كل من كتب عن نجيب محفوظ، ودرس وحَلّل وصنّف في حياته وبعد مماته، ولكنه بحث عما لم يُكتب عن نجيب محفوظ: بمعنى آخر أن سيد الوكيل حاول ونجح في أن يقدم للقارئ تغلغلاً وجدانياً محباً متفانياً في ذات نجيب محفوظ، فطرق ما لم يطرقه أحد من قبله، وأظن أنه من الصعب أن يأتي به أحد من بعده بمثل هذا الشمول والصفاء.



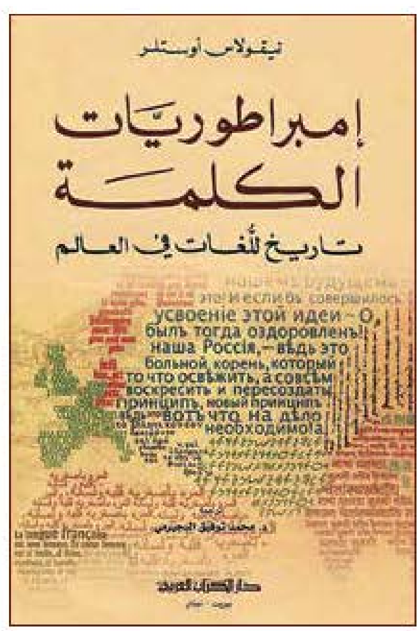
إمبراطوريات الكلمة

كتاب: نيقولاس أوستلر
ترجمة: د. محمد البحيرمي


نجلاء مأمون

يؤكد الكاتب في مقدمة كتابه أن المجتمع اللغوي للعالم ليس فقط مجموعة تتميز باستخدامها للغة معينة بذاتها، بل هو كيان متطور في حد ذاته بما فيها نظرته إلى العالم أيضاً، فالأمر هنا لا يقتصر فقط على معلومات تشتمل على تقليد لغوي عام مشترك، حيث استجلاب كتلة من المدركات الحسية والصيغ الأحكام والكليشيهات، بل تنقل لنا الثقافة والحضارة والوجدان الخاص بمجتمعات تلك اللغة.

ويشير في موضع آخر من الكتاب إلى أن هناك نحو سبعة آلاف مجتمع يتميزون بلغتهم الأولى كما أن اللغة الإنجليزية هي اللغة الأولى دولياً، حيث يتحدث بها سدس العالم كله، كما أنه بالنظر إلى التاريخ المشترك للشعوب، نجد أن اللغة هي أساساً الذي يرصد به دوماً الذكريات، ويسرد به التاريخ المشترك كما أن اللغة تعد همزة الوصل من جيل إلى جيل آخر.



واللغة تعد أساساً للاختلاف العرقي ما بين الشعوب، وهي أساساً لتحديد النظير العرقي الآخر، كما أنها أساس الوحدة المشتركة، وأداة لترسيخ المعرفة وتقنينها ووضعها في قوالب معرفية تتبادلها الشعوب، وفق اللغات الأكثر انتشاراً وتعبيراً ما بين البشر، حيث اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية.

ويمكن القول إن اللغة أداة التواصل والتقابل ما بين أفراد المجتمع الواحد والمجتمعات المختلفة عن بعضها، كما أنها تقدم للإنسانية مفتاح التفاعل والتواصل والالتقاء حول المفاهيم والقوانين والأعراف الإنسانية جمعاء.

وفي معرض كتابه يؤكد الكاتب أن هناك أفكاراً أساسية مؤداها، أن الهجرة أساساً لتمدد اللغات، حيث إن تدفق الهجرة الواسعة النطاق، والتي كانت مزدهرة في القرنين الماضيين، قد أدت إلى ازدهار اللغتين الإنجليزية والبرتغالية من أثر حركات الهجرة إلى الأمريكيتين، وتفاعل تجمعات إنسانية، ليست فقط ما بين الأوروبيين وسكان الأمريكيتين بل في قارتي إفريقيا وأستراليا أيضاً.

ويرى الكاتب أن اللغة لا يقاس تطورها وتحركها إلا عبر أجيال ممتدة، ويطرح سؤالاً محورياً مؤداه: كيف استطاعت اللغات أن تدافع عن وجودها تجاه العوامل المؤثرة فيها؟ فمثلاً، اللغة الإنجليزية في أمريكا الشمالية وأستراليا هي الهوية، أما في جنوب إفريقيا فهي تعبر عن التغلغل الاستعماري.

ويشير الكاتب إلى تفاعل اللغات الأمهرية والتيغرية ولغة الحبشة مع لغات المنطقة العربية، كما كان للغات الإفروآسيوية أو الحامية – السامية واللغة البربرية ولغة الهوسا الإفريقية الكثير من التأثير في حركات التجارة والتفاعل المجتمعي، والإنساني عبر حقب تاريخية متعددة، ما دعمها وجعلها أساساً لظهور لهجات تعايشها العديد من المجتمعات ويتواصل بها حتى الآن.


نيقولاس أوستلر

كما يرنو الكاتب إلى التركيز على ماهية اللغتين المصرية والصينية، والتي كانت أساساً للتعبير عن الحضارتين الفرعونية والكونفوشية، كما أكد أن اللغتين لهما نفس الخصائص، حيث إنهما ذواتا دور ثقافي لا ينازعان في وطنهما، كما تعدان لغتين محوريتين في التاريخ، وسيطرتا على الفكر الإنساني لحقب زمنية متعاقبة، لفترة هائلة من الزمان تربو على ثلاثة آلاف سنة، وهما أساساً للنهضة الحضارية في النطاق الجغرافي لهما.

كما كان للفرعونية والصينية تأثير جوهري في الفكر الإنساني ككل، بيد أن اللغة المصرية القديمة، قد خضعت لتأثيرات متعددة، من قبل لغات الدول التي تعاقبت على مصر كافة الإغريق والآشوريين والرومان والعرب، وعلى عكس ذلك نجد أن اللغة الصينية برغم ما تعرضت له من انتكاسات، فإنها مازالت محتفظة بمكانتها.

كما يؤكد الكاتب أن أصل اللغة المصرية، كان له تأثير كبير في أسر اللغات كاللغة الإفروآسيوية أو السامية – الحامية ولغات منطقة الهلال الخصيب من فلسطين إلى العراق، كذلك يتضح بجلاء تأثير اللغة الصينية في لهجات سكان التبت وبورما ويركز الكاتب على أن هاتين اللغتين كانتا الأكثر تركيزاً من حيث العلاقة العضوية ما بين المكتوب والمحكي قديماً، حيث كانتا تعبران بأشكال مرسومة عن معانٍ متكلمة محددة، وهما لغتان محوريتان في تاريخ الإنسانية قديماً فكرياً وحضارياً.



عبد الهادي روضي

فعل إنساني خلاق

في مديح الكتابة

(الكتابة ليست بالضرورة ما تخجل منه) روبرت أ. هيينلين

بقدر ما ترتبط الكتابة بحالات وأفعال، فإنها بالضرورة ترتبط بالتأمل، ومعنى ذلك، أن الكتابة في المقام الأول فعل إنصات يرتقي منزلة التأمل الذي يتخذ من حواس وذات الكاتب بوصلة، لذلك يتوجب على الكاتب أن يدرك هذه الماهية التي ترادف الكتابة، وتسيج المدارات التي تراهن عليها الذات الكاتبة في بحثها المتواصل عن كوّات الضوء، في عوالم مشروخة ومتشظية ومفتوحة على الجرح المتجدد.

وتأسيساً على ذلك، تكتسي الكتابةُ فعل التأمل، به تبتعد عن الاجترار والتكرار المجاني للحالات والأفعال، متوسلةً خاشةً مبتدؤها الذات الكاتبة ومنتهاها، حين تراهن على رصد نتوءات وقائع غير بعيدة عن اهتمامات الكاتب، وقائع يصر على الإنصات إليها، وإعادة ترتيبها وفق ما تمليه عليه مسؤولية الكتابة، هل الكتابة مسؤولية؟ هو سؤال إنكاري، يعيد طرح علاقة الكاتب بالواقع، لذلك لسنا مضطرين لاستنساخ أطاريح صارت من ماضينا الأدبي والإبداعي عربياً وكونياً.. ولأننا غير منفصلين تماماً عن هذا الماضي، فإننا نؤمن أن الكتابة تضرب عميقاً في تخوم من التجديد والاختراق والإضافة شكلاً ومضموناً، مادامت عجلة الكتابة ذاتها لا تبارح مكاناً إلا وتصير ملحّة على الابتعاد عنه بمسافات بحثاً عن اجتراح وقائع وأسئلة وفتوحات مقيمة في المستقبل، لكنها لا تتنكر إلى الماضي ولا تنفصل عنه نهائياً تحت أي ذريعة أو وهم، فالكاتب مسؤولٌ عن تعقب هنات الواقع ثقافياً واجتماعياً وسياسياً بعين تتوسل عدسة التأمل، والانخراط في كشف عوراته.

إن الكتابة موقف من الذات الكاتبة نفسها، والوقائع والحالات والأفعال، وكلما أقامت متاريس أو حدوداً وهمية، غدت مجرد كيمياء من اللغة والفراغ، وابتعد الكاتب فيها عن تعرية الحقيقة التي يقف أمامها صامتاً، وعاجزاً، وفي أحسن الأحوال، متبرماً ومتعايشاً، أليست الكتابة فضحاً للحقيقة وتفجيراً لها، ثم أليست الكتابة سلاح المقاومة الوحيد المتاح في تعرية عالم منفتح على الابتذال والنمطية والهجنة؟ بلى، الكتابة هي ذلك كله، فلا أحد مبتلياً بالكتابة لم يعد يحلم بأقل مما هو كائن، وكأن الكتابة صارت بيتاً مهجوراً، ولأننا كتّاب لم يعد الواقع الذي نبدع من داخله يتسع لأحلامنا، فكيف إذاً تتعايش غالبية ساحقة من الكتّاب معه ولا تملك الجرأة في إدانة ما تبصره الحواس التي تحولت إلى مستودع قديم مليء بالإحباط والتذمر واليأس، وقليل من الحلم.

مازلنا نؤمن، مثلما سنظل أكثر إيماناً، أن الكتابة موقف جوانيٌّ مما يحيط بنا على نحو غريب ومألوف، وبهذا الإيمان وهذه العقيدة سنواصل الحفر عميقاً في ذواتنا وذواتٍ أخرياتٍ، منتقدين وبنائين وصانعين للحلم ولكواته التي تهبنا الكتابة، رافضين أي وصاية لا تفرضها أعراف الكتابة، بما هي ممارسة غير متعالية عن وقائعنا المحسوسة، وانشغال بتربتها التي يصر الكثير على تخريب نسغها بأوهام ويافطات الحداثة والمصالح الذاتية الضيقة. وعليه، لن نكون بهذا الفعل أول السباقين إلى فعل التأمل المنشغل أساساً بتصحيح وتعديل حالات وأفعال صارت متشابهة ومتكررة، أمام صمت الكُتّاب أنفسهم، وانشغالاهم عن الكتابة بالصمت حيناً والشللية أحايين أخرى، فالوقائع عكست تراجع الكاتب عن الخوض في قضايا متعددة المضامين ومتشعبة الرؤى، وحولته من فاعل حقيقي في دينامية التحول والتغيير التي تعيشها البلاد العربية، إلى مجرد منفعل بالوقائع عينها، والنتيجة غياب الكتّاب بشتى تخصصاتهم، باستثناءات قليلة، والاستثناء لا يقاس عليه طبعاً، وكأن حال الكتاب يقول: لم تعد الوقائع المتغيرة تعنينا، والكتابة مجرد وجع ليته ما استقر في الرأس، وليتنا أطعنا بلوى الكتابة وتبعنا مهاويها السحيقة في واقع لم يعد يؤمن لا بالكتاب ولا بالكتابة.

والحقيقة التي لا تشوبها ذرة شك، أن الكتابة ستظل سفينة الأفراد والشعوب، إن بقدر ما تمنح الذات الكاتبة سفراً غير مرئي لاجتراح أمكنة وشخوص وعادات وذكريات وأوهام، وبناء عوالم خلاقة خارج المتبدي للحواس، فإنها قادرة على زرع الأمل لدى ناشئة المجتمع من الشباب، ومنحها طاقات إيجابيات، وهي تتوجه نحو تشييد صروح المستقبل بعيون حالمة، وهو ما يجعل الكل أشخاصاً وهيئات ومنظمات أمام ضرورة العمل على ترسيخ ثقافة الإيمان بالكتابة، التي تقف موازية لفعل آخر يذكي فاعلية الكتابة ويؤسسها ويؤصلها ويوجهها: إنه فعل القراءة. وبذلك، يتأتى للذات الإنسانية، فردية كانت أم جمعية، تحقيق فعلها الإنساني الفاعل والخلاق والاستثنائي.

الكتابة في المقام الأول فعل إنصات يرتقي منزلة التأمل

التفكيك وفسيفساء المعنى

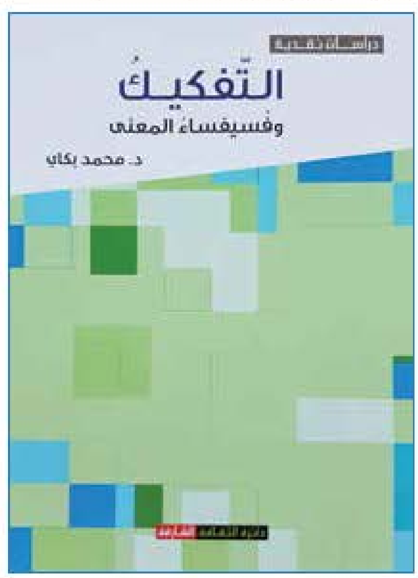
استبصارات تحليلية لفكر (دريدا) التفكيكي



نادية عمر

كتاب التفكيك للدكتور محمد بكاي، وهو كاتب ومترجم وأكاديمي جزائري، يحمل دكتوراه في النقد الأدبي. قدّم دراسات ومقالات حول التفكيك والنقد النسوي، وتحليل الخطاب الديني والترجمة وإشكالات المثاقفة، وهو ما سنقف عليه في قراءتنا هذه، لأهمية طروحات الفيلسوف (جاك دريدا) ومنهجه البلاغي، لا سيّما أن دريدا، ينطلق من تصوّر أن العالم كله عبارة عن نصّ يمكن تأويله أدبياً أو فلسفياً، لأن الفلسفة جزء من الأدب، و(دريدا) إلى ذلك صاحب منهج (التفكيك)، وبتعبيره أنه من الصعب بمكان، أن يعرف المرء من أين يبدأ (التفكيك) وإلى أين يصل، لذلك الأجدر أن تتم مراجعة المتون (الدريدية) بنباهة وحذر، كما أن «التفكيك» قد يمنح اهتماماً بالكتابة، أو يلتفت بقوة إلى الاختلاف، أو يتفنن في ملاحقة أي فائض غير قابل للاختزال من المعنى، لكن ثمة ما يمكن التعامل معه من كتابة أو رموز وصور، فضلاً عن الفيديو لتفكيك النصّ، من خلال إحداث فجوات، يتسلل عبرها الآخر أو الطيف بنعومة، موسعاً من مناطق العقل وامتداداً لحدوده.

وبهذا الصدد قال د. بكاي: إن كتابه هذا يأتي متلبساً بشبح (دريدا)، ويأخذنا في رحلة غريبة نحو جزيرة (دريدا) المدهشة والغامضة،



جزيرة فكره الأخاذ المشحون بالغريب والمختلف وغير المفكّر فيه.

وقد وضّح المؤلف، أن الإنتاج الفلسفي لدريدا، حظي بمكانة مرموقة منذ بدايات اشتغاله إلى غاية رحيله، مخلفاً لا يقلّ عن سبعين مصنفاً، إلى جانب ندوات كثيرة غير منشورة، وأشار إلى أن تناول سيرة (دريدا) ليس بالأمر السهل وذكر مثالاً، وهو كتاب (سيرة جاك دريدا) لـ(بينوا بيترز)، الذي لجأ إلى خلق توليفة لأهم وأبرز الخطوات في حياة (دريدا) انطلاقاً من ميلاده سنة (١٩٣٠م) في (الأبيار) في الجزائر، وطرده من مدرسته الثانوية عام (١٩٤٢م) بسبب حكومة (فيشي) المتطرفة، ليسافر بعدها إلى باريس (١٩٤٩م) ليكمل دراسته، تلاها دخوله مدرسة المعلمين العليا (KENS) وبعد أن شقّ نهجه الفلسفي بالاهتمام بفينومينولوجيا هوسرل، شارك بندوة شهيرة حول البنيوية في جامعة (جونز هوبكنز) في بالتيمور بأمريكا، حول نقد مفهوم البنية وتقويض دعائمها، منذ ذلك الحين، برق اسمه كواحد من ألمع العقول المعاصرة، إلى جانب: رولان بارت وكلود ليفي شتراوس وجاك لاكان وميشال فوكو وغيرهم، وبعدها أدى عدة اشتغالات في الجامعات الأمريكية، لتبرز أهم أعماله التي حققت نجاحاً ملحوظاً، والتفاتة تستحق العناية والتبصر في أسلوب مهم لا يخلو من الغموض واللعب البلاغي، ليصبح بعد عشر سنوات في مصاف الأسماء الأكثر تأثيراً في المشهد الثقافي والفكري المعاصر.

وتابع د. بكاي إن الفلسفة ظلّت صارمة وضرورية عند (دريدا)، وقد عمل على توسيع الحقل الفلسفي ونسف حدوده، والتفكيك لا يلخص أهدافه في توقّع العوامل الأساسية لأدبيات الفكر، بقدر ما يروم توقّع المعنى واستدراج التأويلات، وتساءل المؤلف، عما إذا وجد (دريدا) ضالته في نهاية المطاف؟ ليجيب بنفسه تالياً: كانت رحلة (دريدا) في الكتابة الفلسفية عبارة عن استراتيجية بلاغية أو فلسفة لعوبة شغلها الشاغل التفكيك، وعيبها الفادح هو المحو ونهايتها المفزعة هي الفراغ، وهو يفضّل السعي نحو الفراغ، ومحو أية وعود تأسيسية وتنظيمية، العودة التي يريدها (دريدا) هي ألا يعود إلى أية نقطة، لأنها مغامرة تترك الباب مفتوحاً أمام التأويلات والتقوّلات، وكي لا نخلط التفكيك بالنزعة التدميرية أو الفطرة الوحشية.

وبهذا الصدد يؤكد المؤلف، أنه يصح للقارئ أن يكون حذراً نبيهاً، غير متعجل في اتخاذ القرارات أو تثبيت الآراء واستخلاص النقط والملاحظات، كل ذلك يدفع بالقارئ الحق للنص الدريدي إلى عدم الوفاء لدلالة ثابتة يراها في منعرجات الكتابة الدريدية، وكما لا يستهدف التفكيك تقويم تلك الصراعات أو تعيين حدودها، بل يعمل على استمرارية التواطؤ معها، ليكشف عما غاب عن العقول من تعايش بين الاثنين أو استحالة الممكنات، حرصاً منه على تبادل وتداخل مستمرين، في التجاوز والكياسة، عبر التمهل والتسارع بنوع من الحذلقة، والمكر في خداع نظام صارم، شبيه بنظام نسقي تأشيري سنّه البشر في تحييد المتعارضات (الليل/ النهار، الرجل/ المرأة، الموت/ الحياة..)

وفي هذا الجانب أكد المؤلف، أن التفكيك يفضح بصمت أو بصخب صامت، كل وعود الفلسفة في تأسيسها الحقيقة قائمة لذات متفردة بكينونتها، ويلتفت إلى الضفة الأخرى لـ«الأنا»، إلى البعد غير المرئي لهذا الـ«هو» الملوّث بالآخر، والممتزج به الذي يلبس لبوسه ويتلون بألوانه ويرتوي باختلافاته. فالتفكيك هو تشكيك في ركود الهوية إلى أصل ثابت، وكذلك قسّم استراتيجيات (التفكيك) إلى بنود: إتيقا التفكيك، وفلسفة الاختلاف، والمركزية الأوروبية ووهم الأحادية، الهوية والتعدد، محاذير إقصاء الآخر ونبذ الغير، الغيرية وتجليها في التخاطب، وخاتمة وضّح فيها، أن المركزية الأوروبية المثقلة بالسلطة، رفضت حق الآخر في أن تكون له حقائق، فأعلنتها حرباً على الآخر، لأنها تمتلك الحقيقة والمفاهيم: (إن الحرب سطوة المفهوم بامتياز، وسلطة الحقيقة ومنطقها لا تختلف عن سلطة أي شكل من أشكال الدوغما، لأنها ترفض حق الآخر في أن تكون له حقيقة أخرى، فيما وراء الحقيقة)

ومن هنا تعد استراتيجية التفكيك، تغييراً للسائد في عصر التيارات الفلسفية الكبرى كالبنيوية ودراسة الظواهر (الفينومينولوجيا) والماركسية وغيرهما.

وفيما يخص فن الرسم عند (دريدا) أكّد المؤلف، أن حقول الجماليات وقطاع الفن، تكتسي في صميمها بلغة يتعذر تشبيهها بالصوت الحي أو الكلام الشفهي، لهذا ظلت في هوامش البحث الفلسفي وحتى الدراسات منها، ليبرز تفكيك (دريدا) كاستراتيجية بيانية للكشف عن المضمر والمحجوب، وتعرّض لكل أصناف الآثار الإبداعية كالكتابة والرسم والتصوير والسينما والبطاقة البريدية ليلتمس أشباه الحقائق، ويقدّم معاني إضافية، لتبديد جمود الإطار النظري للفن، لأنه أكثر من تحليل أو نقد، هو قراءة مختلفة للذائقة الكونية، ورؤية زخرفية لا تتطابق مع التصورات الكلاسيكية للجماليات الأصلية.

رواية (بدرو بارامو) أعجبت ماركيز

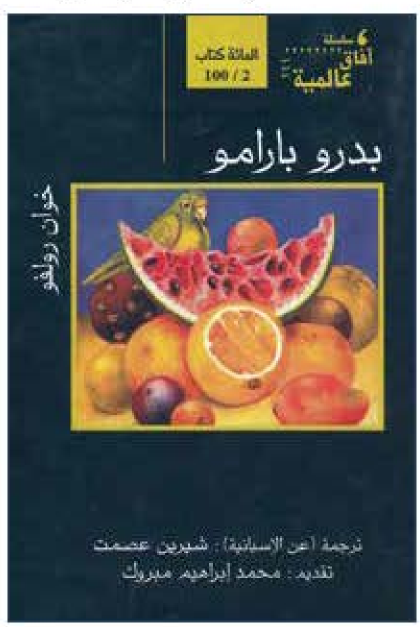


سعاد سعيد نوح

روائي يعده الكثيرون أباً للواقعية السحرية بعد صدور روايته المتفردة (بدرو بارامو) إنه الروائي الإسباني خوان رولفو، وهذه الرواية، صدرت في سلسلة آفاق عالمية التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، وترجمتها شيرين عصمت، وقدم لها المترجم والقاص المصري محمد إبراهيم مبروك.

مثّل بناؤها الفني نقلة نوعية في الرواية في وقت مبكر قبل الموجة العارمة، التي اجتاحت العالم بما يُسمّى بأدب أمريكا اللاتينية في توقيت صدورها، حيث قدمت عالمها بشعرية خاصة وفريدة، بل حين صدرت كانت بمثابة انفجار روائي مبهر، فقد انتبه إلى كتابتها كل كتاب جيل خوان رالفو، وتوقفوا كثيراً عندها بإعجاب وتقدير وإن لم يخلُ الأمر من إساءة الفهم وربما الحسد، بل وربما العجز عن استيعاب ما فوجئوا به، ذلك الإنجاز الذي كان محفزاً عظيماً لكثيرين كبار على السير في هذا الطريق الذي شقه خوان رالفو، ومنحه لقب الأب لجيل كتاب الواقعية السحرية.

وقد وصفها جابرييل جارثيا ماركيز – بحسب ما جاء في مقدمة محمد إبراهيم مبروك للرواية – بأنه لم يستطع النوم حتى يكمل قراءتها، حيث يقول: (أخذتها ولم أنم ليلتها إلا بعد أن قرأتها مرتين، وظللت طوال الستة أشهر الباقية من العام بعدها، غير قادر على قراءة عمل أدبي آخر، وكان ذلك في الفترة التي سبقت كتابة مئة عام من العزلة).



يصف المترجم محمد إبراهيم مبروك الرواية وصفاً شعرياً يحاول أن يقارب شعرية الرواية، حيث يقول: رواية بدرو بارامو، هي صرخة وجود من جرح غائر لم يندمل طوال العمر: صرخة عابر لجحيم حياته بلا جلد يحميه، فلا هو ينتهي إلى نقطة يتوقف عندها ولا الجحيم يخبو، فكان الصوت الوحيد وسط الهمسات المتواصلة القاتلة، لأصوات يسعى بينهم للعثور عليهم باحثاً عن جذوره.

وقد اعتبرها بورخيس من أفضل الروايات في الأدب الإسباني، بل والأدب العالمي كله، في حين أن سوزانا سونتاج، ترى أن رواية رولفو لا تعتبر فقط من الروايات الرائدة في القرن العشرين، بل وتعتبر أيضاً من الأعمال الأكثر تأثيراً في القرن العشرين نفسه. وقد دأب كثير من رموز الأدب الإسباني والعالمي على الحديث عن أثر هذه الرواية. والمفارقة أن عدد صفحات الرواية والمجموعة القصصية اللتين تركهما لنا رولفو، لا تتعديان الثلاثمئة صفحة، لكن كتب عنها ما يزيد على تسعة آلاف صفحة من النقد الأدبي، خلال خمسين عاماً من صدورهما، كما يخبرنا مبروك في تقديمه للرواية.

إن الفضاء السردي لهذه الرواية الإشكالية هي قرية (كومالا) حيث تنفتح عليها ذاكرة طفولة الراوي، الذي يشكل موت الأب فيه اللحظة الفارقة، لدرجة أن الطبيعة شاركت في الحزن عليه، فقد أحدث موت الأب انقلاباً في الطبيعة: (فبدا النهار ظلاماً دامساً أضاع نجومه. لم يكن ثمة نهار يبتدئ وإنما بداية ليل آخذ في القدوم).

لم يمت الأب ميتة عادية، لهذا كان الألم الذي عانته الأم أكثر حرقة، وغصة الفقد أكثر لوعة، فقد آلمها أن يحاصرها إحساس بالظلم والعجز معاً، حتى الانتقام لن يعيد الحياة لزوجها القتيل! لذلك لم يكن أمامها سوى البكاء.

إن الراوي بدرو بارامو يحكي لنا كل الأحداث ويصف لنا الشخصيات مستخدماً فيها الكاتب ضمير المتكلم، حيث أعطى صوت الراوي حميمية للسرد، وحاول من خلاله تقديم رؤية عميقة لدواخل الشخصيات في لغة شعرية وسرديات مقسمة لمقاطع متوالية.



خوان رولفو

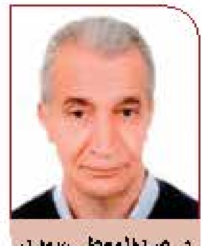
نوّع الروائي بين السرد والمشهد الحواري، وقد تميّزت لغة الحوار بشدة التركيز والفاعلية، كذلك يظهر صوت الأم، لنتعرف من خلال إلى ذاكرتها التي انفتحت على ذكريات الحياة اليومية في القرية، فنعايش لحظة نهوض القرية فجراً، إذ تضج بالحياة، ونسمع أصوات العربات التي تأتيها من الجهات الأربع محملة بالخيرات، ونشمّ رائحة الخبز الطازج! لهذا كانت (كومالا) جنتها، وحبها الوحيد، خاصة بعد أن تخلى عنها (بدرو) (ستجد هناك حبي.. ستشعر بأن المرء يتمنى هناك لو يعيش إلى الأبدية) مع مرور الزمن باتت القرية جحيماً، بل أقسى من الجحيم، لهذا من يأتي لزيارتها يفضل العودة إلى الجحيم، إذ قد يجد فيه ما يخفف قسوة الحر، وهذا ما يفتقده في كومالا! لهذا لن نستغرب أن الحياة لم تعد تهمس فيها، فقد أفسحت المجال لانتشار همسات الموت، لهذا يصرخ ابنها (لقد قتلني الهمس).

ثم تأتي خاتمة الرواية، حيث احتضار البطل بدرو وتأملاته، وهو يراقب موت كل عضو من أعضائه على حدة! فيحس في تلك اللحظة بوحدة مع الكون، فهو يتملال مع شجرة تفلت أوراقها ورقة ورقة! فتنطقه تلك اللحظات بحكمة بسيطة، لكنها تشكل حقيقة أزلية (الجميع يتخذون نفس الطريق، الجميع يذهبون).

ثم تدخل صوت الراوي، ليصف لنا زحف الموت على جسد (بدرو) بلغة محايدة! أمام هذا العجز الحركي تأكد أنه يواجه موته، لهذا عمد المؤلف إلى إتاحة فرصة أخيرة أمام صوت (بدرو) كي يعبّر عن أفكار تراوده، فيتساءل متحسراً عن حقيقة بات متأكداً منها! لهذا أبعد صوت الراوي، ليعود ثانية إليه، فيضفي مع تبدل الضمائر (الغائب والمتكلم) حيوية على الفضاء السردي!

بيع منه ما يزيد على مليون نسخة

قراءة في كتاب «طريق الحرير ومستقبل العالم»



د. عبد المعطي سويد

طريق الحرير عبارة عن مجموعة من الطرق المترابطة، كانت تسلكها القوافل والسفن وتمرّ عبر جنوب آسيا، رابطة تشان، في الصين مع أنطاكية في تركيا، إضافة إلى مواقع أخرى كان تأثيرها يمتد حتى كوريا واليابان، وأخذ مصطلح طريق الحرير من الألمانية، حيث أطلقه عليه الجغرافي الألماني فيرديناند فن ريتشهوفن، في القرن التاسع عشر.

المؤلّف: بيتر فرانكو بان (١٩٧١)، يناوئ المؤلف المؤرخ فرانكو الفكرة الذائعة عن المركزية الأوروبية، والقائلة إن بذور الحضارة وتاريخها وتقدمها حتى اليوم، هي أوروبية. ويركّز المؤرخ على الدور التاريخي القديم، والمعاصر، للشرق، أدناه وأقصاه، في حركة التاريخ، وبناء حضارة اليوم، ولقد لعب الشرقان دوراً عظيماً في جدل الجغرافيا والتاريخ، واليوم يسود الاعتقاد بأن من يمسك بطريق الحرير الجديد يسيطر ويسود العالم.

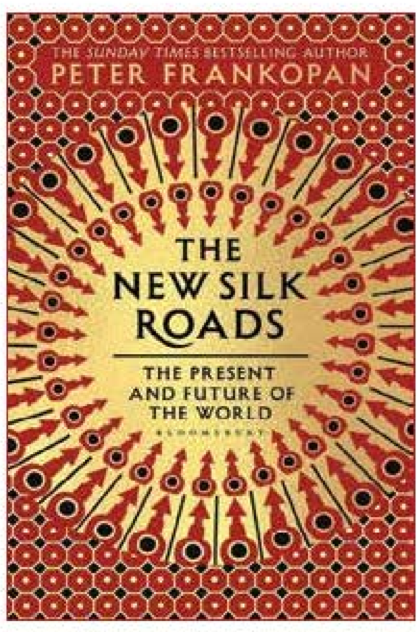
يرى الكاتب أن الشرقين الأدنى والأقصى قد أقاما منارات متقدمة على الصعيدين المادي والروحي، من خلال العمل الاقتصادي (التجارة العابرة للبرّ والبحر)، ويحدد المؤلف اليوم طريق الحرير بالشرايين الحيوية التي يتم عبرها انتقال البشر والبضائع، ومختلف أشكال ومواد التجارة، ويعمل في الوقت نفسه على خلق طريقة في التعايش، كما صنعها في الماضي بين الشعوب والأديان.

إن النظرة الجديدة إلى ما يسمّى طريق الحرير، تنطلق من واقع تغيّر العالم ووضعه اليوم القائم على التنافس، والصراعات، ونزعات التناقض، ومطالب العزلة، أو الاعتماد المتبادل، حيث تأتي طرق الحرير هذه لإيجاد طريقة مختلفة للتواصل الإنساني، بين الدول والشعوب، وفي ظل هذه الطريق المدعاة بطريق الحرير التجارية في الأصل، يجب عدم التوقف فيها عند العمل التجاري، بل الانتقال إلى الدرجة الأعلى في بناء العلاقات الإنسانية في ظل سلام وتوازن، وخلق نمط جديد من التعاون عبر السبل الجغرافية بين آسيا (الصين) والشرق المتوسط، مروراً بأوروبا.

ويرى المؤلف أننا نعيش في عالم الاتصال بين كافة دول العالم، وقد أوجد هذا الاتصال سهولة عجيبة – عن طريق الثورة الاتصالية والمعلوماتية– والإلكترونية والرقمية في التواصل بكل أشكاله والواقع أن فكرة تجديد النظرة إلى طريق الحرير والنهضة به منطلقة من ظاهرة العولمة.

ومن ناحية ثانية، يطرح المؤلف بيتر فرانكو بان أسئلة موجهة إلى الغرب كما أعتقد من سياق الكتاب تقول: من نحن؟ أين نحن؟ أين ذاهبون؟ وكذلك يطلب المؤرخ إعادة النظر في تقييم التاريخ وعالم اليوم.

يستبصر المؤرخ نظرة مستقبلية لعالم اليوم، عبر تأمله لحركة العمل التجاري – والاتصالي البشري، وذلك بالقول إن نظرة الغرب الجيوبوليتيكية يجب أن تتغير وهذه





بيتر فرانكوبان

الفكرة يستنبطها كما رأى أحد المعلقين على الكتاب، من التفكير في حضارة الغرب اليوم، التي كان قد رآها بعض المؤرخين من وجهة نظر السقوط، وذكر المعلّق كتاب الألماني أسوالد شبنغلر المشهور (سقوط الغرب)، وكذلك قول الأمريكي جيمس برنهام بأن الغرب يسير في طريق الانتحار.

يربط فرانكو بان بين الاقتصاد، والجيوبوليتيكا، (الجغرافية السياسية)، وينتهي إلى القول إن النهضة الجديدة لطريق الحرير، حيث بدأت الصين، بفتح هذه الطريق لربط آسيا وبقية دول العالم. وترى أنه لتحقيق هذه النهضة لا بد من أمرين: الحاجة إلى الاستقرار وتحقيق السلم، وتسهيل نقل المنتج، كذلك لا ينسى المؤرخ القول إن الطريق الحريرية هذه توجد التنافس بين الولايات المتحدة والصين، وإن مستقبل العالم سيكون مرهوناً بحركة الطريق الحريرية الجديدة، التي تعمل فيها الصين مع وجود لاعبين آخرين في النظر إلى طريق الحرير الجديدة.

لا شك بأن نهضة طريق الحرير، مرتبطة بالإمكانات البشرية والموارد الطبيعية والمعرفية التكنولوجية وتطورات التكنولوجيا، وهذه كلها متوفرة لدى أصحاب هذه النهضة، ولكن هذه الطريق الحيوية والمهمة لا تعني سقوط الغرب كحضارة مبنية على أقل تقدير منذ عصر التنوير وتسييد (من السيادة) للعقل، بإبداعاته التي تطوّره وهو مفتوح للاستمرار الحضاري، وأن العالم لا يقرأ فقط من الوجهة الاقتصادية والحركة التجارية، برغم أهميتهما، بل هناك في رأينا قراءات متعددة للتاريخ وللعالم.

أصداء



نوال يتيم

علي مغازي..
والإبحار في التفاصيل

صحافي وشاعر وقاص جزائري، ابن قرية (الدوسن) بـ(بسكرة) الجزائرية، بكفاءة لا تؤتى إلا في المطالع، استقبلته الحياة يوم (٢٨ يناير ١٩٧٠)، يبحث عن النور ويزداد توغلاً في الحياة، كل شيء يُنبت الحب عنده، على أن يكون بسخاء المودة بين وجهين يكتمل بهما البهاء.

ويبدع منهجاً جديداً في الكتابة يسميه (أدب الطيات)، وهي كلمة مستلهمة من تلك (الطيَة) كما يصفها، (والتي تشكلها المرأة خلال عملية تنظيف البيت)، كتابة مخلصة للتفاصيل، طيَة وراء طيَة تتبعها طيَة..

لا يرى قيمة للتصنيفات ولا التركيز على عمق المعنى، بقدر ما يمارس الفن بعفوية تجعل من سلطته على النص تكسبه حرية لا تتقيد بأبعاد معينة محددة، تحسب الكلمات حساباً رياضياً يفقدها روح العفوية التي خلقت بها وعليها.

(الرياح التي تجعل الموج مخيفاً هي نفسها التي تكسب الشراع قوة الدفع).. بهذا يؤمن وبهذا ولدت لديه قناعة الإبحار في الفن، باستخدام جميع أجزاء القارب، غير عابئ بمخالفة التيارات بقدر ما يهمه بلوغ هدفه.. وبجدارة يؤسس لمدرسة جديدة، وتتصدر إبداعاته الساحة الأدبية:

> يؤسس لمدرسة جديدة بجدارة وتتصدر إبداعاته الساحة الأدبية

(من ضلعها خلقت، حبيباتي بالتصوير البطيء، حبيباتي بالتصوير العكسي، ستة عشر من عشرين).

مؤلفاته تأذن لنا كل مرة أن نرى أنفسنا فيها على هيئة الفراشات، التي تأخذ الحب من كل شيء، برغم فلسفته الواعية حدّ الوجع.

هذا الكاتب يؤنث اللغة بكائنات ومعجزات، كأنها تمشي في دورة اعتيادية حول محجري العين، وأنت تقرأ تفاصيل كتاباته وتلاحق شخصياته، فيصيبك الدُوار وتحرك الجمر بيديك من التصوير السريع، وأحياناً (بالتصوير البطيء).

وأنت تقرأ له تريد أن تعرف بدقة الأجهزة الفائقة الذكاء أين يجلس الكاتب ليلتقط التفاصيل، ويمكنك أن تعرض أذك تبيع الدنيا لتدرك السر. فها هو قبل قليل شاعر يؤمن بأن الكتابة إدهاش مصدره الصوت المرفق بالكلمة، إذ إن اللغة عنده كائن حي يؤدي مشاهد وصوراً وحالات تجعله يشعر بالآخرين، لا أن يكتفي بإخبارهم أنه كذلك.

كاتب يعيدك إلى حدود الغيرة معه، وهو يعدّل ياقة قميصه في مرآة عابرة سبيل، كان له موعد معها على ضفة أخرى للغة لم تتوقعها، فتدخل باسمها لقلبه وتسكن قلبك باسمه كحبيبة أو صديقة، يمكن أن يحبها بشكل لا يفهمه أهل الريف ولا يجيده أهل المدن. شيء مختلف، لا هو بالعلامة الكاملة التي تشعر إزاءها بالراحة لأداء الواجب، ولا هو بالعلامة الناقصة التي تحس تجاهها بتجنيد ذاتك لتحسينها.

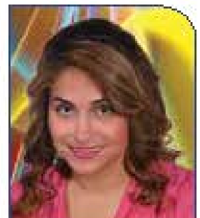
علي مغازي الذي عوّد القارئ على منشوراته بالبساطة الصعبة أو الصعوبة البسيطة.. أسلوب مترف بالأوصاف النقيضة، فيجعلك تمشي بمحاذاة الحياة متمرداً على كل شيء، صانعاً الدهشة خشية إصابتك بألم أيسر الصدر واتهام الحب به.

له خيال يخبئ لك كل ليلة حكاية جديدة، بعضها يشبه الأفلام، ومنها ما تمر عليه بعين واحدة مغمضة خشية انفجار شيء ما، وبعضها يقتلك دهشة فتكاد تذوب حباً لها.

لا تحاول فهم شيء، كل ما عليك أن تحاول الصمود، ولا تسقط مغشياً عليك وأنت تقرأ لرجل يثبت لك أسلوباً جديداً كل مرة؛ فالكتابة عنده أقرب ما يكون (لعين الكاميرا)، لذا استمتع بما يراه فهو يجعلك تعيشه بدقة، ولا تنم مبكراً إلا وأنت على يقين بأنه سيلتقط الحب والموت، أو الحب والحياة بدهشة، لتعيش أنت كقارئ معه بسلام.

وها هي كتبه وكتاباته هنا وهناك، تمنحك الحياة من كل شيء كالواجب الذي يعتبره الكاتب كلمة تعتمر قبعة تلزمك باحترامها وهي تلعب بمفاتيح قلبك ببراعة، تطل بك على عوالم إبداع شبابية متفردة، تمنهج لمدرسة أدبية جديدة وفن ساحر.

ديوان (كرسي على الزبد)
رقصٌ على إيقاع الماء



نسرين بلوط

قبل أن أنفذ في طيّات ديوان (كرسي على الزبد) للشاعر محمد علي شمس الدين والذي صدر حديثاً عن دار الآداب، أودُّ التنويه بمدرسة بول فاليري في الحداثة الأدبية للشعر، ونمطه الذي يتوكّأ على عصا الرمزية التي لازمته حتى أرهق أنفاس البيادر الأخيرة للوصف في قصائده، وقد قال في هذا: (لا يمكن أن نتواصل مع أنفسنا إلا إذا عانينا التأثيرات الخارجيّة).

وللتوغّل أكثر في نبش ملامح ديوان شمس الدين الأخير، فنحن نطبّق مفهوم الصمت في التعبير، الصمت الذي يجمع بين المعاني ويفرّقها، الذي يبقى فراغاً بين الشطر والآخر في الشعر الكلاسيكي، وبين القافية والأوزان في الشعر الحديث، هو فنّ التصوير السريالي، الذي ينطبق على كلّ إنسان وزمان ومكان، هو هذا المونولوج المنغّم الذي يرسمُ فضاءات التحفيز والانجراف والاندفاع لعوالم الصوفية والتأمل.

هذا الصمت الذي يلخّص القصائد التي ضمّها ديوان (كرسي على الزبد) لا يبدو المخلص الأخير للشاعر من وحشته وغربته الذاتية.. فهو منسكبٌ بأحاسيسه كالماء



في بلّور كأس من فراغ، يرنو للرجوع نحو البداية، بدايةِ هذا الصمت دون جدوى، فنراه يغنّي شعراً في قصيدة (سقط الإناء على المساء) منشداً: (عصفَ الموجُ عصفةً في بحاري/ وضلوعي كأنَّ قلبي خليجُ/ جسدي صخرة ينام عليها/حارساها وموجة لا تموجُ/ وعلى جبهتي النوارسُ تهوي/مهرُها الريحُ والعيونُ السروجُ).

هذا التحمّسُ الأفلاطوني لدوره كشاعر، يشبه وصف الكاتب الإسباني أرتيكا إغاسي الذي قال: إنّ الإنسانيّة كانت منقسمة إلى صنفين: (الشعراء والآخرون). في تهافت الشاعر محمد علي شمس الدين، لاحتكار الطبيعة في نرجسية شاعر، حيث النوارسُ والسروج والريح والخليج يُسخّرون في خدمة قصيدته، تمييزٌ لذاته وتعميم لسلطته في ماورائيات الميثيولوجيا الثاقبة العبَر.

وفي قصيدته (مريض البحيرة)، كتب الأسى مرتسماً على شفتي الحروف، مصوّراً الرقرقة الفريدة لوجه البحيرة التي تعكس لازورد القمر الفضّي فيقول: (كلما حطّ فوق البحيرة وجهُ القمر/ أحسُّ بروحي وقد مسّها الحبُّ، تمضي/ كأنَّ المطر/ يفاجئها في الهزيع الأخير من الصيف/ أحلمُ أنَّ البحيرة قد أيقظتني/ ومدّت إليّ بأسلاكها/ وأنّي على درجات الحجر/ نزلتُ إلى القاع/ كي نلتقي).

إغراءُ السحر يراود الشاعر عن نفسه، يقصيه عن عالمه الحقيقي، فينجرف سحيقاً مع الحلم حتى القاع، ربما يشعر بالعمر، الذي ضاع وهو يتلوّى وجداً للبحث والتحرّي عن القصيدة الأخيرة التي لم تأت، بل كرّر نفسه في أماكن كثيرة من ديوانه الجديد لاشعوريّاً، لأنّه لم يدرك أنّ القصيدة الأخيرة من زبد العمر لن تأتي لشاعرٍ ناسكٍ اعتاد الارتحال في جحافل الصمت. وفي عودةٍ للقصيدة الكلاسيكية، كتب محمد علي شمس الدين، في قصيدة من الديوان بعنوان (عكّاز على الزّبد): (أحتاج نحوك من يهدي إليّ يدي/ كحاجة الملك الضِّلِّيل للمدد/ أنا الغريب، فهل برقٌ على جبلٍ/ للتائهين.. وهل نارٌ على أحُدِ؟/ يهدي القوافل حاديها.. وقائدها/ فمن لقلبي إذا غامرتُ في الأبد؟/ هي القفارُ ونجمي لا يسامرها/ وهي البحارُ وعكّازي على الزّبد).

الماءُ ملازمٌ دائمٌ للكلمات، في كلّ القصائد، النجوى للبحار والماء، مثلما شبّه ريلكه أوراق الورد بنوم شخص تحت جفن مغمّض، يشبّه محمد علي رحلة العمر بالبحار والعكّاز بالمشوار الطويل، الذي قطعه في إتيانه لمعجزة عظيمة، وهي معجزة الشعر الذي يوحّد بين مشاعر الناس رمزيّاً، ويسلبهم خارج أنفسهم، فيلقون أنفسهم في حضن الصوت والإيقاع والضوء الساطع، كما لو أنّ الشاعر هو من سادة العالم.

في قصيدة (أغنية إلى الجميل والنحيل)، يقول الشاعر: (أنا في الظل/ وهذا الظلّ يمحوني فأغفو/ غير أنّ الشمس لمّا كشفتني قتلتني/ أنتِ يا أنتِ (ولا أقصدُ نفسي) / كلّما كنتُ جميلاً / كنتُ كالوردة هشّاً ونحيلا/ قمرُ الورد على الشرفة يطفو/ كان عند الفجر كالفجر بليلا / فجأةً نام على الأرض قتيلا) الماء والبلل.. تعابيرٌ ملازمة لشعر محمد علي شمس الدين، يجعل عبرها كلّ شيء حيّاً من المحسوسات، مثل الشعراء اليونانيين القدامى، الذين كانوا يرون أنّ القصيدة تأتي من الأعلى، من الشمس والسماء والغيوم، مثل الغزو الغامض الذي أطلق عليه أفلاطون لقب (الإلهام). وقد اعتبر فيكتور هيجو، أنّ دور الشاعر إضاءة الإنسانية وقيادتها في عتمة الليل البهيم، والاتّحاد بمفاتن الطبيعة. وفي قصيدته هذه يوضّح أنّه لا يقصد نفسه، ولكنّه في الحقيقة يقصد ظلّه، والظلّ والنفس لا يتحدّان إلا شكليّاً، فهاجس الأنا يعكسه القمر ويشربه الورد ويغنّيه الليل الحالك.

محمد علي شمس الدين، اتّخذ من الشعر سفينة نوح القادرة على النجاة من طوفان الضجيج، تأثّره واضحٌ بالمتنبي، والشيرازي في الشعر الكلاسيكي، وببدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور في الشعر الحديث، ولكنّه لطالما أجاد رتق الكلمات على منوال التأملات الناضجة، والإضاءة على المعاني السحيقة الأبعاد، ملتحماً بمدرسة بول فاليري، التي تعتنق الرمزية في الشعر، سارداً أوجاعه في ديوانه الجديد (كرسي على الزبد) مكرّراً نفسه بعض الشيء، باحثاً عن نصف شمس، واستراحة للغريب، مناجياً همهمات الوجع الذاتي الباحث عن حريّة التحليق نحو العالم الآخر، منصتاً لذاكرته وهي تنشدُ مقاطع الأرق والغزل، في مسبحةٍ من التقلّبات النفسية العنيفة، والاقتحامات الدائمة للطبيعة التي هي الملهم الأول لنشأة الشاعر.

الصراع الفني وبناء الشخصية البطلة في (صراخ خلف الأبواب)



مصطفى غنايم

تعرض المؤلفة رانية حسين أمين، فكرة جديدة ورائعة في كتابها (صراخ خلف الأبواب)، والصادر عن دار نهضة مصر عام (٢٠١٦)، برسوم الفنان مجدي الشافعي، وهو الكتاب الفائز بجائزة اتصالات لأدب الطفل بمعرض الشارقة (٢٠١٦)، وذلك حين جعلت بطلة قصتها الطفلة (رُمّانة) ابنة خفير العمارة، تقدم حلولاً مبتكرة لصراع طويل ومرير، يدور يومياً في العمارة التي تقطن فيها، بينما عجز الكبار أنفسهم عن حل هذه المشاكل، بل اتسموا بالسلبية إزاءها؛ إذ اعتبروها أمراً واقعاً، وصراعاً لازماً، تعاملوا معه أحياناً، وانسحبوا من مواجهته أحياناً أخرى، مكتفين بالتضجر منه فحسب، ما كاد يحبس هذا الصراع خلف الأبواب، ويؤجج السخط، ويُوجِد عدم الاستقرار.

وقد استهلت المؤلفة العمل بمقدمة بدت عتبة فارقة لفهم مغاليق النص، حيث أومأت إلى الصراع اليومي، الذي كانوا يعانونه في العمارة من جارتهم التي كانت تدمن الشجار والمضايقات للجميع، ومهّدت فيها إلى عجزها وأفراد أسرتها، أي الكاتبة، عن حل تلك المشكلة في أرض الواقع، فابتكرت شخصيتها البطلة/ رُمّانة، موضحة أنها هي التي قدرت على إنقاذ ما فشلوا هم في إنقاذه، ما أسهم في تلهف القراء، كباراً وصغاراً، لمعرفة أحداث الحكاية، ومصدر الصراع اليومي وأبعاده، ودور الطفلة الصغيرة في التغلب على القضاء على هذا الصراع.

وإذا انتقلنا إلى الحبكة الفنية، نجد الصراع واضحاً جلياً منذ المقدمة، بل منذ عتبة النص الأولى (العنوان)، والذي حمل جملة (صراخ خلف الأبواب) بما تنطوي عليه تلك الكلمة/ الجملة من صراع نفسي مكتوم، كما دلت أحداث القصة منذ البداية على هذا الصراع/ الصراخ؛ حيث كانت (رُمّانة) تعاني إلحاح أمها عليها بالمذاكرة طوال الوقت، ومن صراخ مدام جيهان ليل نهار في ابنها مازن، وطفليها الرضيعين، وأيضاً من صراخ أستاذ عصام، الذي يسكن في الدور الأول في مواجهة شقة مدام جيهان، وهو الذي يصرخ في وجه (رمانة) لأنها تطعم القطط على السلم، ويصرخ للنباح الذي يصدره كلب صديقتها (لوزة)، فضلاً عن صراخ والد صديقتها أيضاً لعدم مذاكرة ابنته كثيراً، وقراءة قصص ومجلات غير دراسية.

إنه الصراخ/ الصراع اليومي في العمارة، والذي يخلق الشجار والضجيج، وينحّي الهدوء أو التفاهم والانسجام؛ الأمر الذي يجعل الحياة مريرة جداً، لينمو الصراع الدرامي أكثر، ويبلغ ذروته، حين قرر والد (رمانة) الهروب والانسحاب من هذا الواقع الذي لم يعد يتحمله من إهانات سكان العمارة، فيخبر ابنته باعتزامه ترك العمارة؛ الأمر الذي أحزن طفلته/ البطلة الرئيسة للعمل؛ لأنها ستبتعد عن صديقتها (لوزة).. وهنا تبرز قدرة المؤلفة على بناء شخصيتها؛ حيث بدت رمانة تتفاعل مع الأحداث المتصاعدة، فتصبح شخصية نامية متطورة حتى تصل إلى بداية حل العقدتين: عقدة الصراع الدائم في العمارة، وعقدة العمل الفني، والمتمثل في كيفية وصولها إلى حل يلجئ والدها إلى عدم الرحيل، ومن ثم لا تترك صديقتها الأثيرة (لوزة) فتواصل المؤلفة فتاتها/ الشخصية المحورية تصل إلى حقيقة الصراع/ الصراخ، حيث علمت أن مدام (جيهان) تعاني لأن ابنها (مازن) ضعيف في مادة العلوم، وأنها تعجز في تهدئة طفليها الضعيفين (التوأم)، كما علمتها أن سبب الصراع النفسي لدى الأستاذ عصام لأنه لم يجد عملاً، برغم أنه تخرج في كلية العلوم، فيتفتق ذهن الطفلة البارعة في جعل الأبطال يتحاورون مع بعضهم بعضاً، ليحل كل منهم مشكلته ومشكلات الآخرين، بالتعاون والتكامل؛ حتى نجحت في حل صراع الأستاذ عصام ومدام جيهان بخطوة واحدة من خلال حيلة ذكية، أدت إلى حصول الأستاذ عصام على عمل لتدريس مادة العلوم لـ(مازن)، وفي الوقت ذاته تصل مدام (جيهان) تصل إلى حل لمشكلة ضعف مستوى ابنها الدراسي في تلك المادة، كما استطاعت الشخصية الذكية (رمانة) ابنة الثلاثة عشر ربيعاً من عمرها أن تلجأ إلى حيلة أخرى، تجعل السيدة العجوز ذات الخامسة والستين سنة تخرج من شقتها لأول مرة، والتي تعيش فيها وحيدة منذ زمن طويل، لتتعرف إلى مدام جيهان، وتسعد بحمل طفليها وهدهدتهما، فتتغلب على وحدتها، كما تسعد الأم لأنها وجدت من يساعدها في تهدئة وتربية طفليها؛ لتصل في النهاية إلى حل الصراع الفني، والتخلص من الصراخ اليومي/ الصراع، والذي جعلته المؤلفة يتحقق على يد أو فكر طفلة صغيرة وفقيرة، تملك من الذكاء والعبقرية في التفكير الإيجابي ما يفوق الكبار؛ ليخرج جميع السكان في النهاية من (خلف أبوابهم) المغلقة ليتواصلوا في ما بينهم، ويتقاربوا ويتفاهموا، بدلاً من الانعزال والانطواء والصراخ، ويكفون عن الشجار والصراع، ويعيشون في سعادة وتصالح وهدوء وسلام.



رانية حسين أمين





نواف يونس

من طرف الرؤية..

منذ وجودنا كبشر وحتى اليوم.. لم نكتشف طبعاً كل شيء، لكننا، وبمرور الزمن، ومن خلال بحثنا.. تعلمنا ونتعلم الكثير عن الأشياء من حولنا.. إننا نجاهد دائماً لإيجاد إجابات عن أسئلة كثيرة تشغلنا وتحير عقولنا، حول العالم ومتوالياته، والحب وعلاقته بالحرية، وحتى صدقية وجود الإنسان نفسه.. وعلاقة الإبداع بالجمال، إلا أن علامات الاستفهام تبقى كما هي، ولأننا نخاف السكون، نبقى في حركة دائمة، تملؤنا الرغبة في الخلاص والوصول إلى الضفة الأخرى.. إلى المعرفة، فالحركة الدائمة نحو المعرفة تعبد طريقنا نحو استمرارية الحياة، لأنها ضد الثبات والجمود والعدم.. ومن هنا تأتي أهمية الإبداع كسعي إنساني لتوكيد حيوية الحياة وجمالياتها.

إن الإنسان المبدع، لا تقف رغباته عند حد، فهو لا ينفك في سعيه نحو الحقيقة، حيث تهفو نفسه إلى الأجمل، ولا يقتنع بإدراك الأشياء ومعرفة الموجودات، والإلمام بالأحداث التي تحيط به، بل يضفي عليها ما يكسبها غنى.. ما يعود على نفسه بالرضا، ويحقق إحساسه بالجمال، وهذا الإحساس بالجمال يختلف حسب خبرتنا واندماج الذات الإنسانية لدينا بموضوع الإدراك، لأن الإنسان لا يتذوق إلا ما هو معروف له، أو ما هو شائع لديه، وهو كما أثبتت العلوم الإنسانية، أنه شبكة معقدة من الأفكار والعلاقات المتداخلة والمتناقضة والمتصالحة، والتي تتحول بالضرورة إلى سلوك اجتماعي بكل أبعاده، فيصبح كل ما حولنا ليس هو في ذاته.. رديئاً أم جيداً، ولكن علاقتنا به وأفكارنا عنه هو ما يحدد قبحه وجماله.

إن الإنسان المبدع لا تقف رغباته عند حد فهو لا ينفك في سعيه نحو الحقيقة حيث تهفو نفسه إلى الأجمل

إن المبدع يسلك في سبيل معرفة ما يحيط به سبلاً عدة، تبدأ من التأمل والرصد والملاحظة، إلى الجدل العقلي، وإلى ما حصرته فيه الثورة العلمية وسط هذا العدد اللانهائي من الذرات الكونية، فيتغذى على تلك النشوة التي يبعثها الجمال في نفسه وهي تبحث عن المعايير التي تحدد حكمه على الأشياء من حوله، وهنا يتبلور دوره وعبر قدرته وموهبته على أن يقدم لنا صورة أدبية أو فنية فنظنها «حقيقة» أو يُحضر لنا الغائب فنظنه حاضراً أمامنا.. ولكننا نظل نتمتع بما يقدمه لنا، وسر متعتنا هنا.. هو بداية إحساسنا بالجمال.. وهو أيضاً ما يقلص الفرق في المعايير ويجعلها متقاربة بين الناس في عملية تذوق جمالية الإبداع.

إن إحدى نعم الله علينا كبشر، أنه خصنا بتمييز الجمال.. هذا الذي نحسه ونعيشه وندركه في كل ما حولنا، وفي دواخلنا أيضاً، ما يساعدنا على تحديد علاقتنا بأنفسنا وبالآخرين، ونستخلص منه معنى وجودنا وباقي الموجودات التي تعيش معنا.. فيوجهنا نحو ما يتعدى الإدراك الحسي به، إلى الإدراك العقلي لكل ما هو حق وجمال وخير فينا ومن حولنا.

إن دور المبدع ليس مجرد أنه مرآة تعكس واقع الإنسان والمجتمع، أو تحويل هذا الواقع إلى واقع فني كما يقال عادة، بل هو يعيد صياغة هذا الواقع من جديد بوعي ويتلمس فيه ومن خلاله مقدمات تؤدي إلى نتائج يبني عليها رؤيته المستشفة للمجتمع الإنساني أينما كان، وهو ما يجعل حياة المبدع أكثر أملاً وأكثر إشراقاً.. حتى وإن بدأ العبقري «الكمبيوتر» يسيطر تدريجياً على مشاعرنا وفكرنا وسلوكنا.. وهو ينظم الشعر ويكتب القصة والرواية والمسرح ويرسم لنا لوحاتنا.. ويسعى إلى استباحة وجودنا وشخصيتنا وهويتنا.. وهنا يقف المبدع على قدميه.. أو يموت الالتزام واقفاً.